I 2725

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOM. 14
Nr. 1
1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE
REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 1, P. 1–212
BUCUREŞTI, 1965

1000

97

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: ACADEMICIAN G. CĂLINESCU

Redactor responsabil adjunct: Prof. M. NOVICOV

Membri: ACAD. M. BENIUC
ACAD. AL. PHILIPPIDE
Prof. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R. (Iași)
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
D. MICU

Secretar de redacție: T. VÎRGOLICI

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1965.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, R. P. Română, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
BD. REPUBLICII, NR. 73,
BUCUREȘTI

I 2725

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 14 1965 Nr. 1

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

SUMAR

Studii

Pag.

G. CĂLINESCU, Ioan Neculce 5

MARIN BUCUR, Momente în receptarea şi difuzarea simbolismului românesc 13

VALERIU CIOBANU, Simbolismul francez 45

VLADIMIR STREINU, Prozodii româneşti 73

I. C. CHIŢIMIA, Introducere în folcloristica polonă (I) 83

Comunicări

STAN VELEA, Consideraţii despre imaginea artistică 119

MIHAELA ŞCHIOPU, Aspecte ale recepţiei operei lui Dante în România 133

LUCIA DJAMO, Tema *Meşterului Manole* în limba albaneză 149

Material documentar

GEORGE MUNTEAN, Eminescu — Documente noi (III) 155

OCTAVIAN MĂRCULESCU, Un proces verbal deosebit al revizorului M. Eminescu 171

Note şi recenzii

Pseudonimele lui Anton Bacalbaşa *(Virgiliu Ene)*; Pseudonime şi semne convenţionale folosite de Eminescu *(I. Creţu)*; *Momente ale revoluţiei culturale din România,* Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1964 *(M. Novicov)*; AL. BALACI, *Studii italiene (Mihaela Şchiopu)* 177

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 1, P. 1–212, BUCUREŞTI, 1965

8106

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 14 1965 N° 1

SOMMAIRE

Études

Page

G. CĂLINESCU, Ioan Neculce 5

MARIN BUCUR, Moments dans la réception et la diffusion du symbolisme roumain 13

VALERIU CIOBANU, Le symbolisme français 45

VLADIMIR STREINU, Prosodies roumaines 73

I. C. CHIȚIMIA, Introduction à l'étude du folklore polonais (I) . . . 83

Communications

STAN VELEA, Considérations sur l'image artistique 119

MIHAELA ȘCHIOPU, Aspects sur la réception de l'œuvre de Dante en Roumanie 133

LUCIA DJAMO, Le thème du «Maître Manole» dans la langue albanaise 149

Matériel documentaire

GEORGE MUNTEAN, Eminescu — nouveaux documents (III) 155

OCTAVIAN MĂRCULESCU, Un procès-verbal du reviseur M. Eminescu 171

Notes et comptes rendus

Les pseudonymes de Bacalbașa *(Virgiliu Ene)* ; Pseudonymes et signes conventionnels utilisés par Eminescu *(I. Crețu)* ; *Moments de la révolution culturelle en Roumanie*, Ed. științifică, Bucarest, 1964 *(M. Novicov)* ; AL. BALACI, *Nouvelles études italiennes (Mihaela Șchiopu)* . . 177

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 14 1965 № 1

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Стр.

Д. КЭЛИНЕСКУ, Иоан Некулче 5
МАРИН БУКУР, О восприятии и распространении символизма в Румынии 13
ВАЛЕРИУ ЧИОБАНУ, Французский символизм 45
ВЛАДИМИР СТРЕИНУ, Румынское стихосложение 73
И. К. КИЦИМИА, Введение в польскую фольклористику (I) 83

Сообщения

СТАН ВЕЛЯ, Соображения по поводу художественного образа 119
МИХАЕЛА ШКИОПУ, Аспекты восприятия творчества Данте в Румынии 133
ЛУЧИЯ ДЖАМО, Тема „Мастера Маноле" на албанском языке 149

Документальные материалы

ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, Эминеску — новые документы (III) 155
ОКТАВИАН МЭРКУЛЕСКУ, Протокол ревизора М. Эминеску 171

Заметки и рецензии

Псевдонимы А. Бакалбаши. К столетию со дня рождения писателя (*Вирджилиу Ене*); Псевдонимы и условные знаки, использовавшиеся Эминеску (*И. Крецу*); *Momente ale revoluţiei culturale în România* (Некоторые моменты культурной революции в Румынии). Научное издательство. Бухарест, 1964 (*М. Новиков*); AL. BALACI, *Noi studii italiene* (Новые итальянские исследования) (*Михаела Шкиопу*). . . 177

IOAN NECULCE

DE

G. CĂLINESCU

Fără a fi bine văzută, familia cronicarului Ioan Neculce aparţinea unei boierii solide. Tatăl era Ienachi Neculce zis vistiernicul iar mama Catrina Cantacuzino, astfel încît Catinca Bucioc, cumnata lui Vasile Lupu şi soţie a lui Iordachi Cantacuzino (Iordăchioaea cea bătrînă) era „moaşă" a cronicarului. Ioan se născu prin 1672 (la 1732 avea „şeizăci de ani"). Ienachi fu ucis la Ocna, unde era cămăraş, în 1686, de bande polone şi copilul se adăposti la bătrîna Iordăchioaie. Apoi „la vreme Mării Sale lui Cantimir-Vodă am fugit în Ţara-Munteniască de răul leşilor, şi am şidzut patru ani cu toată casa noastră". Întors, fu vătaf de aprozi sub Antioh şi agă. Cu acest Antioh în a doua domnie merse la Constantinopol. De altfel prin soţie, Ileana Neculce, se încuscrise cu Cantemireştii de casa cărora va fi foarte legat. Măririle şi necazurile lui în vremea lui Dimitrie Cantemir le-a povestit însuşi în cronică. Devenise acum hatman (după ce fusese mare sulger şi mare spătar). Sfatul lui a fost ca Domnul să se ferească din calea muscalilor, dar cînd acela necăjit îi zise : „...voi toţi vă chivernisiţi ca să rămîneţi la creştini, şi numai eu singur pentru voi să rămîiu la păgîni... v'am văzdut eu credinţa, că aţi fugit toţi ; şi eu am rămas sîngur", Neculce urmă pe Cantemir.

A venit ţarul şi cronicarul participă la acea fantastică masă, în tabăra rusească, sub combinaţie de corturi unde se mînca pe pămînt, stîndu-se mulţumită unui şanţ cu picioarele slobozite în jos ; şi i-au cinstit împăratul cu nişte vin a lui de la franţozi, care, îndată cum au băut cum au mărmurit toţi de beţi bînd acel vin ; şi n-au mai ştiut cum au dormit întru acea noapte şi Domnul şi boierii". Veni înfrîngerea, leşinul ţarului pe care „l-au udat cu nişte apă şi s-au trezit", pacea şi pribegia. Cantemir scapă ascuns în careta ţarinei. Neculce merse la Nimirov şi Chiev şi apoi, tras cu sila de Dimitraşcu, la Harcov şi pe urmă la o moşie căpătată. Fostul Domn se simţea singur şi era nemulţumit de compensaţiile date de ruşi, ceea ce-l făcea hărţăgos, iute la beţie. După doi ani Neculce izbuti

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 1, P. 5–12, BUCUREŞTI, 1965

să scape din Rusia, dar încă şapte ani nu a îndrăznit să intre în ţară (unde i se luaseră moşiile) cu toată iertarea hărăzită de Mavrocordat. În sfîrşit reveni, cu o amară înţelepciune : „Ce, fraţilor moldoveni, rogu-vă să luaţi aminte să vă învăţaţi, şi să vă păziţi. Ori cît ai fi în cinste la vreun domn, bine este să-i slujeşti cu dreptate, că şi de la Dumnezeu ai plată. Iar cu Domnul niciodată să nu pribegeşti ; măcar cum ar hi ; şi nu numai în ţară streină, ce nici în Ţarigrad cu dînsul să nu mergi, fiind tu moldovean, ce să-i slujeşti în ţara ta". La 25 ianuarie 1724 se judeca la Iaşi pentru locul său de casă, cotropit de vecini (locuia pe uliţa Strîmbă, pe la spatele bisericii Dancului). Abia sub Grigore Ghica îl vedem mare vornic al ţării de sus, întrebuinţare pe care n-o mai are în 1735. Ba chiar fu închis la baş-bulubaş cîteva zile, bănuit de simpatii pentru muscali, pe care nu le mai avea. Staroste de Putna, după aceea, apoi iar mazil, primea de la Const. Mavrocordat 50 lei leafă „pre lună" ca să fie împreună cu alţii judecător „aice în Iaşi". Soţia, soră a lui Dimitrie Cantemir, îi murise şi prin 1745 se sfîrşea şi el, lăsînd copii, printre care o fată Ileana.

Cînd citeşti cronica lui Neculce, un nume îţi năvăleşte numaidecît în minte : Creangă. Într-adevăr, dacă ne-am închipui pe Creangă trăind în veacul al XVIII-lea el ar fi trebuit să scrie ca Neculce, precum Neculce în epoca eminesciană, nemaifiind acum boierii la cîrmă, şi-ar fi scris istoria vieţii. În Neculce se înfăptuieşte cu un veac înainte acel amestec de mică cultură de tîrgoveţ şi de înţelepciune ţărănească. Bineînţeles, Neculce este boier şi chiar arată dispreţ pentru neamul „prost", dar sufletul lui e rural. Cu Creangă, el are împreună ingenuitatea şireată, acel tic de a se socoti neghiob, crezîndu-se totuşi deştept („Aşa socotescu eu ci firea mè această proastă"), proverbialitatea, filozofia bătrînească, minunarea, văietătura şi în fine acel lucru învederat, dar inanalizabil ce se cheamă darul de a povesti. Neculce îşi începe letopiseţul, ca şi pseudo-N. Costin, cu domnia lui Dabija (1661), adăugînd pînă atunci şi *O samă de cuvinte*, adică de anecdote asupra vremurilor mai vechi. Îşi duce însă naraţiunea pînă la domnia lui Ioan Mavrocordat (1743). De la domnia lui Constantin Duca, în care vreme tînăr de tot era postelnic, este mai tot timpul martor ocular. Experienţa, vîrsta înaintată, îi dau lui Neculce dezlegarea limbii, tonul bîrfitor şi moralizator. Cronicarul e înţepător şi cu un firesc humor popular. Despre pedeapsa cu înhămarea leşilor la Dumbrava Roşie se spune răutăcios că „ei să ruga să nu-i împungă, ce să-i bată cu biciuşcile ; iar cînd îi bătè cu biciuşcile ei să ruga să-i împungă". Cînd a venit spre scaun Dimitraşco Cantacuzino s-au strîns boierii la el „ca pui de potrînichi". Lui Duca neprietenii stau în tot ceasul „să-i mănînce capul". Cu Doamna lui „şi-au făcut cheful" turcii. În legătură cu un boier, mort mazil şi datornic, Neculce observă ironic : „Aşè sînt de bune boieriile în Ţara Moldovii, de la Vasilie-Vodă încoaci !". Despre un duhovnic grec din indiscreţia căruia ies mari necazuri, zice : „Videţi acmu ce-au făcut acel duhovnicu grec ; dragul să te ispoveduieşti la dînşii !" De la răul obicei muntenesc al văicăritului „au sărit scînteia" şi în Moldova. Nişte intrigi moldavo-muntene sînt comentate muşcător : „Cantemir Vodă cu Cupăreştii s-au mai apucat şi de alt danţ, asupra muntenilor, şi muntenii asupra lor. Ţineţi-vă, săracelor ţeri, dacă

sînteţi putincioase de acum să biruiţi nevoile, din pismele vechi, la ce s-au început să se lucreze". Cînd Constantin Duca e mazilit, Neculce parodiază vorbirea munteană a Doamnei, fata Brîncoveanului : „Aoleo ! Aoleo ! că va pune taica pungă dă pungă din Bucureşti pîn-în Ţarigrad ; şi, dzău, nu ne va lăsa şi iar ne vom întoarce cu domnia îndărăpt". Muntenii care nu putuseră păgubi lui Antioh Vodă „numai se trînteau şi plesneau de ciudă". Duca, abia înscăunat, dacă auzi că Antioh, posibil pretendent, este scos din închisoare „îndată se-mbrăcă cu cămeşe de ghiaţă". Avea casă grea „cu mulţime de mâncăi". Curînd îi şi fugiră boierii „şi-şi aprinse poalele de toate părţile". Mihai Racoviţă „să făcè a nu-i plăcè să priimască domnia, ca şi fata ciè ce dzisă unui voinic : „Fă-te tu a mă trage, şi eu oi merge plîngînd". Domnii cînd se-ntîmplă să se mazilească unul şi să vină altul „fug unul de altul să-şi scoaţă ochii". Muscalii îşi închipuiau că pot înfrînge uşor pe turci : „Ca cum ar lua oarecine cârpa unei femei din cap, aşa ţineau ei, că ar lua şi or bate puterea Împărăţiei turceşti". Cînd trăgeau ruşii cu puştele, căzeau turcii „ca cînd ar cădea nişte pere coapte dintr-un păr cînd îl scutură oamenii". Ori îi oboreau „ca cum i-ar mătura cu o mătură". Lui Gin-Ali-Paşa, care a fost pricina morţii Brîncoveanului, nu i-a ajutat Dumnezeu : „că i-au luat tată-său, diavolul, sufletul".

La usturătura cuvintelor se adaugă filozofia proverbelor acumulate ca la Creangă, de astă dată din izvor popular, mai puţin din Biblie : „Paza bună trece primejdia rea ; melul blînd suge la două mume ; capul plecat nu-l prinde sabia" ; „...şi se potriveau amînduoi aceşti boieri într'o fire, după cum se zice : calul rîios găseşte copaciul scorţos" ; „cine face face-i-se" ; „Nu bat cei mulţi pre cei puţini, nici cei puţini pre cei mulţi ; ce numai cum va Dumnezeu" ; „Nădejdea Domnului este ca seninul cerului şi ca încetul mării ; acum este senin şi se face nour ; acum este marea lină şi se face furtună" ; „şi s-au plinit atunce un cuvînt prost ce zice : cu earba cea uscată arde şi cea verde".

Sînt şi cugetări proprii şi mai cu seamă adevăruri de politică naţională, exprimate naiv, dar cu mult parfum arhaic şi într-o adevărată sforţare de construcţie poetică :

„Aşi socotescu eu cu firea mè această proastă : cînd o vrè Dumnedzeu să facă să nu fie rugină de fier, şi turci în Ţarigrad să nu fie, şi lupii să nu mănînce oile în lume, atunce poate nu vor fi nici greci în Moldova şi în Ţara Muntenească ; nici or fi boieri, nici or putè mînca aceste doao ţări cum le mînîncă ; iar alt leac n-au rămas cu condeiul mieu să mai pomenescu ca să pot gîci. Focul îl stîngi, apa o iezeşti şi o abaţi pe altă parte, vîntul cînd bate te dai în lături într-un adăpost şi te odihneşti, soarele intră în nour, noaptea cu întunerecul trece şi să face iar lumină, eară la grec milă sau omenie, sau dreptate, sau nevicleşug nici unele de aceste nu sînt, sau frica lui Dumnedzău ; numai cîndu nu poate să facă rău, se arată cu blîndeţe...".

Neculce îşi însoţeşte cugetările de vaiete bătrîneşti ce dau cronicii acel aer de vechime şi inocenţă :

„Oh ! oh ! oh ! Săracă ţară a Moldovei, ce nărocire de stăpîni c-aceştia ai avut ! Ce sorţi de viiaţă ţ-au căzdut ! Cum au mai rămas om

trăitor în tine, de mare mirare este, cu atîtea spurcăciuni de obiceiuri ce să trag până astădzi în tine, Moldovă" ; „Oh, oh, oh ! vai, vai, vai di ţară ! Ce vremi cumplite au agiunsu şi la ce cumpănă au căzdut ! Doar Dumnedzău di a faci milă, precum au făcut cu izrailitenii, cu Moisei Prorocu, de-au dispicat Marea Roşie. Aşè să facă şi cu tini, săracă ţară ! La ce obiceiuri ai agiunsu, ca să scapi dintr-aceste obiceiuri spurcati !" ; „Oh, oh, oh ! săracă Ţară Moldovă şi Ţară Muntenească, cum vă pitreciţ şi vă dezmerdaţ..." ; „şi oh, oh, oh !, şi bogăţia sărăcie şi lipsă şi blăstăm şi osîndă vecinică, neuitată şi neînchegată !".

Astfel îşi frînge cronicarul mîinile de-a lungul letopiseţului, văietîndu-se şi creîndu-se pe sine ca tip al boierului cu jale de ţară. Însă jălaniile lui nu vin numai din pură sentimentalitate patriotică. Neculce e bîrfitor, răutăcios ca bătrînii, încondeietor bufon al lucrurilor, aşa că pagina întreagă e o comedie înaltă, alunecînd de la reaua cîrcotire la patriarhala plîngere. Acel „oh, oh, oh" dintîiu, atît de citat pentru onestitatea lui, vine după un portret caricatural al lui Dumitraşco Vodă, adevărat pamflet :

„Dumitraşco-vodă era un om bătrîn, grec ţarigrădean de neamul lui, de Cantacozineşti. Şi, mai nainte vreme fusese visternic mare şi-n Ţara Muntenească, la Gligori-vodă. Şi era om nestătător la voroavi, tălpiz, amăgitor, geambaş de cei de la Faner din Ţarigrad. Şi dup-aceste, după toate, era bătrîn şi curvar. Doamna lui era la Ţarigrad, iar el aice îşi luasă o fată a unei rachierițe de pe Podul Vechiu, anume Arhipoaie, care o chema Aniţa, ţiitoare, de o purta în vedeală între toată boierimea, de-o ţinè în braţi, de-o săruta şi o purta cu sălbi de galbeni şi cu haine de şahmarnad, cu şlic de sobol şi cu multe odoară împodobită. Şi era tînără şi frumoasă şi plină de suleiman, ca o fată de rachieriţă. Şi o triimitè cu carăta domnească cu siimeni şi cu vornici şi cu comişi dzuoa amidzidze mari pe uliţi, la feridiu şi pe la mănăstiri şi pe la vii, în primblări. Şi făcè şi pe boieri de-ş triimitè giupînesăle cu dînsa. Şi după ce viniè de la primblări, triimitè giupînesilor daruri, canavețe, bilacoase, căce i-au făcut cinstea de-au mărsu cu dînsa în primblare. Şi după ce s-au mazilit, au luat-o cu dînsul ş-au dus-o în Ţarigrad cu dînsul ş-au măritat-o dup-o slugă a lui, după un grec. Căutaţi, fraţi iubiţi cetitori, de videţi ce este omenia şi curvia grecească ! Că el, de bătrîn, dinţi în gură n-avè. Dimineaţa îi încliè, de-i punè în gură, iar sara îi descliè cu încrop şi-i punè pe masă. Carne în toate posturile cu turcii depreună mînca. Oh, oh, oh ! săracă ţară a Moldovei, ce nărocire de stăpîni c-aceştia ai avut ! etc.

Această complexitate pamfletară făcută din ciudă şi vaiete, din culoare şi încărcătură se va regăsi în numeroasele portrete de Domni. Dabija e un soi de voievod ţărănos care „bè vin mai mult din oală roşie decît din pahar de cristal, dzicînd că-i mai dulce vinul din oală, decît din păhar". Iliaş Vodă, neştiind limba ţării, făcea ispisoace rele, încolo „bacşişuri de mari, că era om bun". Dimitraşco Cantacuzinul era „grec tălpiz şi fricos". Constantin Cantemir „carte nu ştiè ce numai iscălitura învăţasă de o făcè ; practică bună avè la voroavă ; era sănătos ; mînca bine şi bè bine. Semne multe avè pe trup de la războaie, în cap, şi la mîini, de pe cîndu fusese slujitoriu în Ţară Leşască. La stat nu era mare : era gros burhuhănos, rumăn la faţă, buzat ; barba îi era albă ca zăpada...".

Şerban Cantacuzino, din Muntenia, „era un om groaznic ; nu veghea nimărui voiea ; era om mare la stat, cu ochi ca de bou". La domnia lui Mihail Racoviţă „slugile lui cele de boierie" intrau în casă „şi cu treabă şi fără treabă, şi cu vreme şi fără de vreme, cînd le era voia, de nu semăna curtea nimică a domnie, de atîta obrăznicie ce era". Iar Domnul „îţi părea că este un om zălud". Dimitrie Cantemir, zurbagiu în tinereţe, „aşa se arăta de bun şi de blînd", ca Domn, „că tuturor le era uşile deschise, şi nemăreţ de vorovea cu toţi copiii". Petru cel Mare „era om mare, mai înalt decît toţi oamenii, eară nu gros, rotund la faţă şi cam smad, oacheş, şi cam arunca cîteodată din cap, fluturînd, şi nu cu mărire multă şi cu pohvală mare ca alţi monarhi, şi îmbla de multe ori fie cum şi numai cu două trii slugi de erau de grija trebilor, şi îmbla pe gios fără de alai, ca un om prost ; eară atîta dragoste arăta împăratul către Dumitraşco Vodă, unde văzuse că s'a închinat de bună voia lui, că se tindea cu amîndouă mânile şi cuprindea pre Dumitraşco Vodă de grumaz, şi-l săruta pe faţă, pe cap şi pe ochi, ca un părinte pre un fiu al său". Const. Mavrocordat „era un om prea mic de stat, şi de făptură prost, şi căutătura încrucişată, şi vorba lui înecată ; deară la hire era nalt, cu mîndrie vra să se arăte ; deară era şi omileniş ; cazne, bătăi rele la oameni nu făcea, nici la sînge nu era lacom, şi răbdător mult. Îi era dragă învăţătura ; corespondenţii din toate ţerile streine să aibă, prea silitor spre veşti, ca să ştie ce se face printr'alte ţeri, ca să dobîndească nume lăudat la Poartă. Minciunile îi era prea dragi a le asculta ; numai, nu era prea grabnic a face reu. Giuruia prea mult unora şi altora ; deară la mai mulţi nu da dintre cele giuruinţe. Era om de-l întorceau şi alţii".

La Neculce se descoperă o tehnică încheiată a portretului în care intră cîteva note tipice : o însuşire sau o anomalie fizică, starea intelectului, predispoziţia etică ; o însuşire sau scădere morală, un tic, o manie, un obiceiu, totul dozat, ritmat şi rostit în jurul unei virtuţi sau diformităţi substanţiale. Portretul neculcian stă la mijloc între caricatură şi tablou.

Şi mai neted se arată talentul înnăscut al lui Neculce în fragmentele epice, în scurtele momente în care viaţa unui om e surprinsă în chiar desfăşurarea ei. Duca mazilit, pe cînd, gospodar, îşi număra oile, Duca mergînd cu boierii „pe gios" „pre lîngă împărăţie" pe uliţele Iaşului, nunta Catrinei lui Duca (amestec de Delacroix şi Raffet) cu danţuri prin ograda curţilor domneşti cînd „un vornic mare purta un cap de danţ şi alt vornicu mare alt capu de danţu îmbrăcaţi în şarvanale domneşti" acestea şi altele sînt neuitate tablouri. Iar în răpirea lui Duca nu e numai culoare, ci şi întîiul fenomen de realism nuvelistic din literatura română, cu transcrierea întocmai a reacţiunilor eroilor :

„Şi cîndu-l ducè pe drum, îl pusesă într-o sanie cu doi cai, unul alb şi unul murg şi cu hamuri de teiu, ca vai de dînsul. Ocări şi sudălmi, de audze cu urechile ; ş-ajungîndu la Suceavă la un sat anume au poftit puţintel lapte să mînînce ; iar femeia gazda, i-au răspunsu : „N-avem lapte să-ţi dăm, c-au mîncat Duca-Vodă vacili din ţară : de-l va mînca vermii iadului cei neadormiţi". Că nu ştia femeia aciea că este singur el Duca-Vodă ; iar Duca-Vodă, dacă au audzit că este aşè au început a suspina şi a plînge cu amar..."

Şi este în darul de a caracteriza anecdotic ceva din limbuţia de mai tîrziu a lui Ion Ghica. Purtarea pe uliţi a lui Mavrodin Paharnicul, călare, însă întors, cu coada calului în mîini, silit a pronunţa corect : „cal murgu la fîntîna Bordii" care la el sună „Alogo murgo sto funtina Bordi" ; acrobaţiile lui Dediu Spătariul care sărea peste trei cai o dată ; breslaşii care strigă în gura mare lui Mihai Racoviţă : „Vîndutu-ne-ai ! vîndutu-ne-ai ! vîndutu-ne-ai..." ; Ilie Cantacuzino, scos noaptea din aşternut şi purtat pe uliţi, mustrat de zapcii cu : „Ţine-te cerbule cu coarnele cele boure... !" iată numai cîteva specimene de astfel de anecdotică.

Afară de aceasta Neculce are vederea proaspătă, poetică, a omului necărturar, cu apercepţia firesc metaforică. Despre tabăra rusească, în noapte, se spune : „Se vedeau focurile ca stelele". Grozăvia canonadei e evocată cu imagini ţărăneşti : „...şi şi-au aşezat toate puştele cele mari, şi au început a se batere pre vrăjmaş, cît nu se vedeau razele soarelui, şi se întunecase lumea de nu se vedea om cu om, ce numai se vedea para cum eşia din puşte ca cum ar arde nişte stuh mare, trestie, pe nişte vînt mare, aşa se vedea focul eşind din puşte". Fără să se încurce în detalii, scutit de acea prolixitate caracteristică cronicarilor în genere, obscuri fiindcă nu nimeresc adevăratul raport dintre lucruri, Neculce e viu pretutindeni, familiar, intuind generalul în particular, într-un gest, într-o schimbare a feţei. Tulburarea pîrîtului şi mazilitului Duca e descrisă fizionomic : „Eară Duca-Vodă nu putea nimic să mai răspundă, de ruşine şi de frică ; numai ce schimba feţe ; uneori se făcea roşu, uneori galbăn".

Cu Neculce se mai petrece un proces comun la oamenii de bun simţ, cu puţină carte, precum Creangă. Înţelepciunea lor naturală începe să-i îmbete şi să le dea ambiţia de a deslega totul după acea metodă simplistă, bătrînească. Este de tot hazul „politica externă" a cronicarului, întemeiată pe cîteva individualităţi epice ca franţuzul, neamţul, turcul, inglezul. Din învoielile şi supărările acestora se naşte orice eveniment : „Franţuzul îşi dă cotul cu turcul" ; „se tot bătea franţuzul cu neamţul pentru ţeara Spaniei, care de care să o iee să o stăpînească, neavînd Crai ; şi tot biruia neamţul pre franţuzul, căci îi mai dau şi alţii agiutor, fără de electorii lui. Îi mai da Anglia patruzeci de mii de oaste, şi Olanda treizeci de mii. Apoi, supărîndu-se franţuzul de atîţa ani de bătae, sta să se împace ; şi neamţul nu primea...".

IOAN NECULCE

RÉSUMÉ

L'étude monographique consacrée par G. Călinescu au grand chroniqueur moldave, le dernier en date, commence par une biographie établie pour la plus grande partie d'après les données qui figurent dans la chronique même de Neculce.

Né vers 1672 le boïard Ioan Neculce s'apparentait par deux fois aux familles régnantes de la Moldavie : par sa mère avec Vasile Lupu

et par sa femme avec la famille Cantémir. Des circonstances familiales dramatiques ont déterminé la fuite du chroniqueur en Valachie pendant le règne de Constantin Cantemir, qui sera le début de ses pérégrinations qui le maintiendront loin de son pays, pendant neuf ans. Il a détenu à tour de rôle des fonctions d'écuyer, de grand spathar et de hetman. Il est mort vers 1745.

En passant à l'analyse de la chronique qui relate les événements compris entre le règne de Dabija Vodă (1661) et celui de I. Mavrocordat (1743) et qui est précédée par un recueil d'anecdotes concernant l'époque antérieure à 1661, intitulé *O samă de cuvinte*, G. Călinescu en souligne la valeur artistique. L'auteur de l'étude voit des ressemblances entre Neculce et le grand narrateur roumain du XIXe siècle, Ioan Creangă. Il s'agit de ce mélange d'un peu de culture citadine à beaucoup de sagesse paysanne, de l'ingénuité madrée, de ce travers de se considérer niais tout en se tenant pour intelligent, de l'usage des proverbes, de cette vieille philosophie paysanne, de la manière de s'étonner ou de se lamenter, enfin de ce fait évident mais non-analysable que représente le don du narrateur.

On met en évidence l'art du portraitiste du chroniqueur qui fait preuve de «complexité pamphlétaire», ses portraits étant situés «entre la caricature et le tableau». On mentionne la capacité de Neculce de caractériser de manière anecdotique, le ton de médisance, d'ironie, de parodie, l'humour spécifiquement populaire, le langage pittoresque, le mélange de mots cuisants à la philosophie des proverbes d'origine populaire, les méditations personnelles concernant la politique nationale, «le tout exprimé de manière naïve, mais avec un fort parfum archaïque».

ИОАН НЕКУЛЧЕ

РЕЗЮМЕ

Монографическое исследование Дж. Кэлинеску о последнем крупном молдавском хронисте открывается биографией, в большей своей части составленной на основании данных, содержащихся в самой хронике Некулче.

Боярин по происхождению, Ион Некулче (род. в 1672 г). состоял в двойном родстве с семействами господарей Молдовы: через мать— с Василе Лупу, а через жену — с семьей Кантемиров. Драматические события семейной жизни принудили хрониста к бегству в Валахию при Константине Кантемире Водэ; позднее он на протяжении девяти лет живет за границей. Ион Некулче является последовательно военным сановником (слуджер), командующим военными силами Валахии (спатарь) и Молдавии (хатман). Умер он в 1745 году.

Переходя к анализу хроники, излагающей события, имевшие место в период от господства Дабижа Водэ (1661 г.) до Иоана Маврокордата (1734 г.), чему предшествует собрание анекдотов, охватыва-

ющих период до 1661 года, названное «О сама де кувинте», Дж. Кэлинеску подчеркивает ее художественную ценность. Автор исследования устанавливает сходство между Некулче и крупнейшим молдавским рассказчиком XIX века, Ионом Крянгэ, которое заключается в «этой смеси малой культуры жителя провинциального городка и крестьянской мудрости», в лукавом простодушии, в стремлении к «самоуничтожению, что паче гордости» при уверенности в своем уме, в употреблении пословиц и поговорок, в старческой мудрости, в постоянной склонности к удивлению, к ахам и охам и, наконец, в этом очевидном, но «не поддающемся анализу даре рассказчика». Подчеркивается умение хрониста создавать портреты, говорящее о «памфлетной сложности» произведения, так как его портрет стоит где-то «между карикатурой и образом»; отмечается способность Иона Некулче к занимательному повествованию, задиристый тон сплетни, пародии, естественный народный юмор, красочный язык, сочетание едких словечек с философским тоном народных поговорок, собственные рассуждения о национальной политике, «выраженные наивно, но с особым архаическим привкусом».

MOMENTE ÎN RECEPTAREA ŞI DIFUZAREA SIMBOLISMULUI ROMÂNESC

DE

MARIN BUCUR

INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

Un calcul eronat, sau o insuficientă informare în materie, face ca să nu se recunoască în discuţiile despre simbolism, atît de substanţiale în ultimul timp, că noul curent literar, apărut în deceniul al nouălea al secolului trecut, a fost promovat şi ctitorit în literatura noastră de Alexandru Macedonski [1]. De obicei, se vorbeşte, ori de cîte ori vine vorba de începuturile simbolismului românesc, despre Traian Demetrescu, ca despre un înaintaş îndepărtat al noii mişcări poetice.

Primul moment, însă, de receptare şi de difuzare a simbolismului îl formează şcoala „Literatorului". Anul 1880, anul apariţiei revistei lui Macedonski, este şi anul de naştere al simbolismului, pentru că „Literatorul" este solul prielnic în care creşte nestingherită această floră poetică în peisajul literar românesc modern. Oropsit şi anatemizat de contemporani, simbolismul s-a dezvoltat, în primul rînd, graţie audienţei pe care a avut-o în opera lui Macedonski. Noua şcoală poetică, forţînd uşi ruginite şi drumuri nebătute încă, şi-a avut destinul hărăzit oricărei opere de pionierat: destin de luptă, de rezistenţă şi de înfrîngeri. Macedonski s-a dăruit acestei cauze, cu entuziasmul său violent şi statornic, a pus pasiune nereţinută, exagerată, uneori, pînă la eroare, o înflăcărare de descoperitor.

Afirmarea simbolismului este fapta lui Macedonski cu toate punctele pozitive şi cu toate confuziile estetice care vor străbate pledoariile şi exemplificările sale poetice de această natură. Încă din primele numere ale revistei, el aducea, indirect, mesajul noului crez poetic, publicînd poe-

[1] Despre cauzele şi condiţiile social-economice care determină apariţia simbolismului se ocupă minuţios D. Micu în studiul *Începuturile simbolismului românesc*, „Viaţa românească", an. XVI, 1963, nr. 6—7, p. 135—156.

ziile *La Harpa* şi *Ecourile nopţii*, cu efecte euritmice muzicale gratuite, pentru a demonstra, cum se arăta în notă, „pînă la ce grad de flexibilitate limba română poate să ajungă" :

Inima-mi ce să îmbată,
Bată,
Bată căci beat de amor,
Mor !
Pe braţe-mi iată se înclină,
Lină ;
Viaţa să-mi ceară i-aşi da,
Da !

Poezia se reduce astfel la o vizibilă înscenare de efecte auditive, după ce, mai înainte, Bonifaciu Florescu teoretizase despre *armonia imitativă* şi despre corelaţia poezie-pictură [2] *(ut pictura poesis)*, celebrîndu-l pe Heliade, Bolintineanu şi Gr. Alexandrescu, singurii poeţi agreaţi şi recunoscuţi ca înaintaşi în cercul „Literatorului".

Macedonski se încînta cu virtuozităţi de magician al verbului.

Un an, — dînd-ani, leag-an, — d-ani vani
D-atunci, un lanţ întreg s-a format...

Asemenea procedee nu erau încercate pentru prima oară. Încă din volumul său de debut, *Prima verba* (1872), exersa cu aceeaşi uşurinţă :

Bomba tetună
Precum în furtună
Tună !
Sabia loveşte
Omul răcneşte,
Gloanţele
Sfîrîie,
Vîjîie !
Tunul detună
Precum în furtună
Tună !
(Sunetele bătăliei)

Aceste exemple de muzicalitate în gol îi conduc pe unii comentatori ai poeziei lui Macedonski la generalizări exagerate şi la concluzii negative privind efortul său pentru schimbarea la faţă a poeziei româneşti de după Eminescu. Există la unii cercetători, pornind de la asemenea exemple, tendinţa de a trece în grabă peste acest aspect al liricii sale, ca peste un capitol blamant, lăsîndu-se impresia falsă că în biografia poetului simbolismul este un moment efemer şi pernicios, sau că nici nu există. „Poezia macedonskiană a fost integrată în simbolism, deşi prin esenţă nu e în

[2] ...„poezia este în general o pictură". B. Florescu, *Despre poezia descriptivă. Studii literare*, „Literatorul", an. I, 1880, nr. 2, 27 ian., p. 26.

legătură cu simbolismul, întrucît nu găsim în ea nici una din marile teme muzicale ale sufletului omenesc : nici dragostea, nici moartea, nici vreo aspirație mistică.

Poezia lui Macedonski e de natură plastică și deci parnasiană ; muzicalitatea reală a unora din versurile sale e exterioară ; încercările lui de versuri melopeice au asimilat, de asemenea, unele metode mai mult mecanice ale simbolismului" [3].

Adevărul e că Macedonski a fost primul și adevăratul port-stegar al noii poetici, la care n-a renunțat zeci de ani. Descoperirea și promovarea acestei formule nu este un simplu incident în creația sa. Macedonski a susținut simbolismul în 1890 cu aceeași vervă cu care îl susținuse și în 1880 și avea să-l susțină și la 1900. A fost un teoretician, nu mai încape vorbă, al simbolismului ; la „Literatorul", în beletristică și în critică și-a afișat adeziunea la această mișcare poetică cu nonșalanță și cu bravadă, chiar. De altfel, pînă la Densusianu, numai Macedonski a mai ars atîta energie și a mai consumat atîta talent pentru a convinge pe contemporani de „noua direcție poetică" de la sfîrșitul veacului trecut. A teoretizat luptînd cu junimiștii, aruncînd în foc marea poezie a vremii sale, sacrificînd, de dragul teoriilor, pe contemporanii săi inegalabili : Eminescu și Coșbuc. Temeritatea a încălcat de multe ori pietatea și reacția antieminesciană lasă o amintire tristă, legată de numele lui Macedonski, care-i acoperă imaginea, fără voia noastră, cu umbre grele.

Simbolismul nu e contractat superficial, întîmplător, ori temperamental, ci înjghebat și simțit ca un moment estetic de către artist. Macedonski dă lecții, explică pînă în detaliu „secretele" „poeziei viitorului". Nu e vorba de o oarecare influență ori de unele reminiscențe de lectură din poezia franceză, ci de o atitudine originală, nu a unui adept și propagator al unei mișcări poetice străine ci a unui inițiator și cap de front. Și ca limbaj poetic și ca argumentare teoretică, Macedonski a precedat cu mult pe așa-zișii simboliști români. El, de altminteri, a făcut școală cu noua orientare poetică, și pe la el au trecut toți cei care mai tîrziu aveau să schimbe și să aducă zestre nouă moștenirii noastre lirice.

Ca mare poet, Macedonski se afirma o dată cu „Literatorul". De această dată dă întîietate vocației sale artistice. Or, chiar de la prima intrare pe scena poeziei, Macedonski aduce cu sine declarațiile și afișele simbolismului. Fără a exagera cu ceva, și fără nici un efort de documentare, el ne apare ca poet în luptă cu „versificatorii" „grădinii bolnave" a „Convorbirilor literare" și ai „muzelor" de la „Borta rece".

N. Davidescu, într-un articol eronat și teribilist prin formulări teoretice, anula simbolismul macedonskian sub cuvînt că poetul era „raționalist și păgîn, închis în rigiditatea statuară a unei forme impecabile pînă la formalism, obsedat de reminiscențe clasice, adversar firesc și înnăscut al culturii germanice", decretînd absurd că Eminescu „deschidea larg toate

[3] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, II, *Evoluția poeziei lirice*, p. 276—277. Aceeași opinie aparține și lui B. Fundoianu, *Al. Macedonski*, în „Sburătorul literar", an. I, 1922, nr. 20, 28 ianuarie, p. 483—485 („Dar Macedonski n-a fost simbolist, cum n-a fost propriu-zis, nimic altceva").

posibilităţile viitoare pentru dezvoltarea de astăzi a poeziei simboliste româneşti".

Simbolismul lui Macedonski n-ar fi fost altceva decît un pretext al poetului de a se împotrivi lui Eminescu, agăţîndu-se „sub cuvînt de reprezentant al cuvîntului latin, de ultimele manifestaţii de limbă franceză ; cum însă acelea erau tocmai acele simboliste, sau în tot cazul cele simboliste erau cele mai zgomotoase, iată pe poetul *Nopţilor*, campion al simbolismului român şi, destin paradoxal, în acelaşi timp făuritor de admirabile poeme parnasiene" [4].

Reacţia lui Macedonski are cauze mult mai adînci decît *adversitatea sa faţă de Eminescu*. Poetul are conştiinţa crizei romantismului în poezie, caută s-o depăşească, propagînd o altă formulă artistică. Pentru Macedonski, anii 1880, deci în epoca de glorie eminesciană, sînt anii ce caracterizează „o criză foarte serioasă în literatură", „timpi anormali" [5]. „S-a dus o vreme, o nouă vreme vine" (spune poetul în poezia *Destul)*, „alţi timpi, alţi lăutari !" — *„Cu doina nu mai merge pe fruntea României / Deplin ca să renaştem ne trebuie un Virgil !" (ibidem).*

Iată cîteva declaraţii poetice, mai violente şi mai clare chiar decît în articolul program al revistei, unde unele observaţii şi teze critice amintesc, de altminteri, de Maiorescu. Poetul cere o poezie viguroasă, senină („destul cu plînsul căci inima ţi-e seacă"), ferită de abuzul diminutivelor (deşi pe o pagină alăturată cu programul poetic macedonskian, însuşi artistul foloseşte *fluturei, amor, pept cu întristare, flori* etc., *O lacrimă d'amor*. Vrea „o operă de gust". Poeziile rămîn, de multe ori, în urma gîndirii sale teoretice, ca formulă literară fiind romantice şi romanţioase.

„Genele ei ca nişte nori
Molatic se scoboară
S-ascund doi ochi strălucitori,
Doi ochi ce mă omoară !

De-ar de n-ar fi-n jos acei nori
Ce-ar fi de mine oare ?...
Poţi să te uiţi oare-n doi sori
Cînd nu poţi într-un soare ?..."

(Genele ei)

Încep şi exerciţiile de virtuozitate ca să arate „corului broştesc de versificatori pînă la ce grad de flexibilitate limba română poate să ajungă cu condiţiune însă de a nu te atinge de ea pînă nu ştii s-o mînueşti", aluzie maliţioasă, ca întotdeauna, la Eminescu.

„Ca şerpi de flăcări, plăviţe
Oiţe
— Din păru-i, m-ard, mă omor,
Mor !"

(Ecourile nopţii)

[4] N. Davidescu, *Estetica poeziei simboliste*, „Viaţa românească", an. XVIII, 1926, nr. 1, p. 38—58.

[5] *Cronica*, „Literatorul", an. I, 1880, nr. 1, 20 ian., p. 2.

Macedonski preconizează prin acest joc de cuvinte teoria muzicalității și a euforiei formelor, a „armoniilor imitative", căzînd în gratuități și aberații prozodice :

„Adio zile amare !...
Mare
Făcu fericirea mea,
Ea !"

(Ibidem)

Bonifaciu Florescu, estetul revistei, teoretiza de zor despre „armonia imitativă" [6], extaziat că nu mai văzuse „încă o poezie numai de armonie imitativă, care în atît de puține versuri să exprime atîtea sunete, fără cuvinte inventate, ca *taratantara* etc.", ilustrînd afirmația cu versuri ca acestea, scrise de Macedonski :

„Țip trîmbițe : țepeni pe cai, cavalerii,
Rărire rarele rînduri ; — deșteptata,
Titanica frunte a munților antici
Sunetele repede. — Tobe bat ; tabăra
Arboră flamure splendide !..."

(Lupta și toate sunetele ei) [7]

Apoi poetul imită „toate sunetele" luptei, „toate sunetele clopotului":

„Un an, — dînd d-ani, leag-an d-an, — d-ani vani...
. . . . . .
Din turn prelung și vibrător zvon
Făcea mișcat om d-om a să da !
Unda-n ochi lacrămi la tristul son
Undà-Undà,-Undà,-Undà".

(Înmormîntarea și *Toate sunetele clopotului)* [8]

Jocuri fanteziste, fără valoare decît sub latura minor-documentară, încercînd o poezie care să se susțină prin virtuțile exterioare, prin mecanisme de prozodie, fapt combătut chiar în paginile revistei [9].

Însă poetul făcea declarații de substanță în paginile poematice, visînd la acea poezie pe care năzuia s-o scrie, „Coprinzînd înțelesul și neînțelesul, inima și spiritul, văzutul și nevăzutul, să dezvelesc taina veciniciei, să leg cerul cu pămîntul, materia cu spiritul" [10]. Teoria, expusă pe un ton de confesiune, era reluată repede în articole și în studii cu un limbaj critic

[6] „Literatorul", an. I, nr. 13, 13 apr., p. 197—198.
[7] Ibidem, p. 198—199.
[8] Ibidem, nr. 16, 11 mai, p. 250.
[9] Pope, într-o traducere parțială datorată lui B. Florescu, *Armonia imitativă (Incercare asupra criticii, cîntul al doilea)*, „Literatorul", an. I, nr. 18, 1 iunie, p. 273—274.
[10] *Poema poemelor*, „Literatorul", nr. 21, 29 iunie, p. 1.

nou. Macedonski vorbeşte de „logica poeziei", ajungînd în cele din urmă tot la ideea de „armonie", ca factor esenţial în creaţia poetică :

„Pentru a scrie versuri, trebuie ca cineva să fie pe deplin stăpîn peste limbă şi să cunoască în mod amănunţit toată armonia sau toată nearmonia ce rezultă din întocmirea literilor în cuvinte şi din întocmirea acelor litere şi cuvinte între ele. Scara alfabetică considerată din acest punct de vedere constituie o adevărată scară muzicală şi *Arta versurilor* nu este nici mai mult nici mai puţin decît *Arta muzicii*" [11].

Pledoaria pentru *Arta muzicii*, dominanta ei în creaţia poetică, este un principiu suprem al esteticii simboliste. „De la musique avant toute chose" — spunea mai tîrziu Verlaine. Poezia trebuie să descopere muzica infailibilă şi inefabilă a sunetelor alfabetice. Ea devine o instrumentaţie în sine, cu misteruri sonore pe care nu le poate descifra decît geniul, poetul. Macedonski pătrunde în esenţa gîndirii estetice simboliste, risipită printre studiile didactice şi anodine ale lui Bonifaciu Florescu şi Pantazi Ghika. Chiar şi într-una din primele *Nopţi*, poetul închina elogii stării de beatitudine şi de euforie muzicală a artistului :

„Poetul e o harpă : Nu cugetă ci cîntă
Chiar el nu se-nţelege, dar este ascultat !

Prin lumile luminei să-ntraripă să sboare
Şi-n urma sa deşiră frumoşi mărgăritari
Pămîntu-n depărtare îl lasă subt picioare
Şi-mbrăţişează Totul cu aripele-i mari !"

(Noaptea de septembrie. La muză)

Macedonski a ctitorit ideile de bază ale simbolismului, le-a deschis drumurile, a pus în apărarea lor toată verva şi puterea sa de combatant, cu toate inconsecvenţele şi, mai mult decît atît, le-a dat viaţă. El nu este propriu-zis un estetician, dar estetica simbolistă găseşte şi descoperă în articolele sale acele elemente care mai tîrziu îi vor profila specificul. În luptă cu romanticii vremii sale, cărora le contesta orice valoare — interesant e faptul că în poezie Macedonski nu refuză atitudinea romantică, fiind aproape de Eminescu — le-a opus ca o formulă poetică originală, *realistă*, simbolismul, formulă antiromantică. Firește că tezele macedonskiene nu rămîn simple scăpărări din vîrful peniţei sau poziţii circumstanţiale, stări de polemică cu junimiştii, ci o atitudine conştientă şi de durată. Macedonski a crezut sincer în această nouă poezie a sa şi a încercat s-o susţină cu o demonstraţie teoretică. Nu sînt nişte zori firavi ai simbolismului. În epoca clasică a romantismului nostru, în plin eminescianism, Macedonski aduce o optică poetică inedită. E un element specific simbolismului românesc. Nu apare după ce se consumase istoric romantismul, ci concomitent cu momentul său de strălucire. În literaturile occidentale, în mod general, simbolismul urmează romantismul, se afirmă în epoca de criză a acestuia. Să ne gîndim că Macedonski deschide calea simbolismului românesc, cînd încă romantismul era departe de a intra în faza epigonismului eminescian. Procesul e interesant şi merită atenţie deosebită. Simbo-

[11] „Literatorul", an. I, 1880, nr. 23, 21 iulie, p. 356.

lismul, simțit ca o orientare poetică nouă, nu a avut nevoie de o îndelungă preparație a spiritelor în timp. O personalitate ca Macedonski l-a afirmat chiar din primul deceniu de activitate a revistei „Literatorul". El a sădit această formulă poetică chiar în momentul de vîrf al eminescianismului, fără a apărea ca o ruptură cu poezia romantică, deși Macedonski dorea acest lucru. Teoretic a negat-o tot timpul, practic a preluat-o și a dezvoltat-o după propriile-i principii estetice. Macedonski, deși a făcut caz de impasul romantismului, în poezie n-a mai fost tot atît de categoric, acceptîndu-l chiar și în ceea ce acest curent avea vetust, manieră, șablon. Poetul a publicat pe Carol Scrob cu un zel și o venerație care produc azi nedumerire, îndreptățite în cazul lui Traian Demetrescu și Duiliu Zamfirescu, salutîndu-i și închinîndu-le poezii ca unor astre. Iar Carol Scrob nu e un simbolist, cum nu e poet în nici un fel. Nici Th. Stoenescu și alții, publicați în „Literatorul", în primii săi ani de apariție, nu sînt simboliști. Însuși Macedonski folosea în zborurile sale nu o dată o aripă ruptă, contaminat de poezia minoră a convorbiriștilor, în refuzul aprioric de a accepta și de a recunoaște poezia eminesciană. De altminteri, uimește la el opacitatea totală la marea noastră poezie romantică, precum și entuziasmul pentru tot ceea ce este jos și șters, lipsit de importanță, ca măruntul poet Carol Scrob. Pe el îl opunea Macedonski lui Eminescu ! Desigur, această confuzie de valori a surescitat spiritele și a creat resentimente care au ridicat stavili multă vreme în fața unei receptări critice sincere a poeziei lui Macedonski și, poate că trebuie să treacă încă o vreme ca ele să fie date uitării.

Numai că poetul a reușit să se înalțe din acest cerc îngust, în măsura în care s-a descoperit mai mult pe sine însuși. Contemporanii s-au apropiat de el, formînd o școală și un cenaclu, nu pentru că venea în literatură în tovărășia lui Carol Scrob, ci pentru că aducea un suflu poetic înnoitor ; au văzut în el pe poetul care îl continua pe Eminescu, pe altă cărare.

Luată în latura ei convențională, minoră, poezia lui Macedonski nu e cîtuși de puțin revelatoare a unei personalități deosebite. E poezia cu care el se încînta, dar nu e și poezia care îl definește. Pentru că ceea ce era noutate poetică reală, în perioada anilor 1880, se auzea prin strigătul său de singurătate, furtunile contra destinului, limbajul proaspăt cu mimoze, alabastru, safire, diamante, crini, peisajele fără tei și lună, fără filomele și muri. E o expresie lirică modernă. Macedonski a uzat de asocieri și viziuni lirice fără precedent atunci în istoria literaturii. Ca și Eminescu, el își reface un univers poetic propriu, pe baza unor realități și interdependențe inedite, frapante, creîndu-și lumea sa. Lui Macedonski îi aparține un limbaj cu proprietăți abia relevate :

„Inspirarea exalează un suspin automnal."

(Stepa)

„Vîntul ce-și trecea prin funii colosala simfonie"

„Fulgerele cîteodată albăstrind de răutate."

(Vaporul morții)

Există opinia că această latură a liricii macedonskiene ar fi fost provocată dintr-un anume snobism şi ca un pandant antieminescian, ca o formulă exterioară vocaţiei sale literare deşi se considera el însuşi, cum afirma E. Lovinescu, un poet simbolist. Manifestările simboliste ar caracteriza în felul acesta o perioadă biografică, ca un simplu experiment de tinereţe şi ca o eroare de creaţie. Nimic mai puţin adevărat ! Simbolismul macedonskian nu e caracteristic numai pentru primii ani ai „Literatorului" şi nici pentru un deceniu sau două din existenţa revistei, cum este iarăşi adevărat că poetul n-a renunţat niciodată definitiv nici la „poezia socială", nici la poezia romantică. A oscilat între aceste atitudini, momentan a dat la o parte pe una dintre ele pentru a-i face loc celeilalte, dar e riscant să acordăm prioritate uneia dintre atitudini şi să-l catalogăm pe scriitor în funcţie de aceasta. Personalitatea lui se desfăşoară pe mai multe direcţii, simultan, e contradictorie şi complexă. În 1880, de pildă, semnează în prefaţa volumului de poezii un manifest pentru poezia socială, dar în acelaşi an se arată gata să-şi construiască opera după planuri care speriau pe contemporani. La argumentele cu care se susţine că Macedonski „este structural un romantic", se pot găsi tot atîtea argumente că este structural un simbolist.

Macedonski a ţinut să urmeze în poezie pe Eliade şi Bolintineanu, şi undeva incantarea sonoră a acestuia din urmă i-a deschis o poartă spre muzica poeziei şi teoria muzicalităţii. Însă cultul formei, simpla frenezie a cuvintelor, teoriile consonanţelor auditive abat de atîtea ori atenţia creatorului de la problemele conţinutului. Formalismul, decorul sufocă poezia simbolistă din momentul apariţiei ei. Declamativismului şi patetismului romanticilor, strigătelor pînă la cer ale acestora, Macedonski, împreună cu poeţii săi din redacţie, le opun compoziţiile muzicale sfîşietoare, delirul, interiorizarea, macabrul, spleenul, angoasa. Simbolismul apare după dărîmarea ultimelor baricade de luptă de către burghezie, pe care ea însăşi le ridicase cu decenii mai înainte. E o atmosferă de deprimare a artistului, într-o societate care nu-i oferă nici un reazim moral, nu-i arată nici o cale a speranţei. Aşteptarea e în van. Poetul se simte singur, într-un naufragiu fatal, neputincios, un condamnat la durere. Insula de refugiu este propriul său suflet. Se cultivă zonele interioare şi căderile individului în abisuri. Universul poetic se restrînge dar se şi adînceşte în unele direcţii. Durerea socială e înlocuită cu durerea intimă a individului cuprins de „fiori", de „nervi" şi de „delir". E o stare sufletească sinceră, expresia unei realităţi, nu un produs importat de pe piaţa occidentului.

A vedea din capul locului în simbolismul românesc o oarecare pastişă străină, un efect al modei literare, este un neadevăr istoric. Macedonski nu avea înaintaşi nici în apus. Mişcarea literară simbolistă europeană se cristalizează şi îşi defineşte obiectul în acelaşi timp, iar Macedonski el însuşi a participat la limpezirea şi afirmarea ei [12]. Pînă după 1900, poetul a lăsat să se simtă în creaţia sa urmele de strălucire ale poeziei simboliste şi nici în rondeluri nu a părăsit-o, ci i-a dat doar o transparenţă de artă autentică.

[12] T. Vianu, *Introducere* la Al. Macedonski, *Opere*, vol. I, 1939, Ed. Fundaţiilor, p. CX.

În 1883, poetul poposea lîngă lirica lui Rollinat, căruia îi apăruse volumul *Les Nèvroses*, prelucrînd de aproape unele motive macabre şi satanice [13]. Macedonski vorbeşte de gînduri ca de „paseri negre", de *„scîrba de-njosire şi desfrîu"*, de simţirea tăvălită „prin noroi", de „duhori întunecoase", de „cerul prea sălbatec", „sămînţa de pierzanie" etc. *(Năluca crimei* [14]). „Visul fatal", inima „dezolată", viaţa „pustie", sînt expresii macedonskiene, alături de evidente formule lirice eminesciene : ca „dulce voluptate", care apar dureros de ostentativ lîngă epigrama defăimătoare. Într-o prelucrare după H. Heine *(Contesa palatină)*, cu „versuri de armonie imitativă" *(Ce trist înoată-n noapte morţii !)*, Macedonski era atras de acelaşi univers liric macabru, cu morţi, cadavre, într-un cadru de groază şi de halucinaţie :

„Cadavrele se duc la vale,
Şi ochii lor sticloşi, — la lună
Clipesc grozav, — pe cînd răsună
De la castel, din pragul porţii :
Ce trist înoată-n noapte morţii".

Ion N. Iancovescu cultiva şi el acelaşi limbaj încărcat cu simboluri negre şi cu expresii dure, cu „inima-noroită", „asvîrlită-n gunoi", „în delirul disperării", condamnînd inegalitatea socială. Alături, Macedonski îşi plînge nefericirea, aruncînd răul în seama soartei, ajuns ca „un hoit de sfîşiat" *(Alea jacta est)*. Poetul *Nopţilor* a îmbogăţit poezia noastră cu o rechizită lirică simbolistă cu zeci de ani înaintea poeţilor notorii, prin tradiţie, ai simbolismului. El foloseşte termenul de *spleen* [15] în accepţia de indiferenţă şi de plictis („Să renasc nu se mai poate... / Sînt nepăsător la toate / Şi în traiul meu pustiu / Singur printre-aceea oroare / E desgustul în picioare... / Numai el a rămas viu").

Poetului i se par, poate, prea puţin convingătoare pledoariile sale în sprijinul poeziei moderne. Girul de garanţie îl caută la poeţii străini. Vrea să arate că e vorba de un fenomen internaţional, că fapta lui e în spiritul inovaţiei stringente în poezie. Directorul „Literatorului" încurajează şi se mîndreşte cu colaboratori din rîndul poeţilor francezi (Le Metayer, Louis Chardon, Eug. R. Clanel, Caterina Leboeuf). Încep peregrinările şi aşteptările în anticamera poeziei franceze, pentru a-l primi şi a-l recunoaşte ca poet. Cu toate acestea, exegeza istorico-literară trebuie să aprecieze cu discernere şi cu înţelegere fenomenul, ocolind şablonul şi pripeala. Macedonski publica în franţuzeşte nu dintr-o sfidare ori minimalizare a culturii autohtone. Niciodată aşa ceva n-a trecut prin pana poetului. Dimpotrivă, el s-a simţit un ultragiat şi un condamnat, un neînţeles de con-

---

[13] De circulaţia operei lui Rollinat la noi s-a ocupat Al. Ciorănescu în *M. Rollinat şi satanismul în poezia română*, „Viaţa românească", XXVI (1934), nr. 17—18, septembrie, p. 57—71.

[14] „Literatorul", an. IV, nr. 7, iulie, p. 410—411.

[15] Termenul apărea şi la poeţi care nu aveau contingenţă cu simbolismul, ca la M. Zamfirescu *(The spleen. Poezii...* „Revista Contimporană", 1874, p. 411—416).

temporani, suferind de pe urma reacţiilor ostile, cu toate că de multe ori singur şi le-a provocat prin aroganţă şi distanţă. El însuşi îşi socotea poezia în contratimp cu epoca. S-a dorit divinizat, dar orgoliul i-a rămas dezvelit şi figura de pontif a poetului primise un contur de singurătate. Se vedea chemat de o lume şi se simţea aruncat la periferie de o alta. Neridicat în slăvi oficial, îşi organiza singur, în cercul de admiratori, osanale. A suferit că secolul său era mai tîrziu — şi în toga de apostol al noii poezii şi-a proferat contemporanii şi şi-a sanctificat suferinţa şi durerea.

Macedonski, pe lîngă legăturile sale apropiate cu scriitorii francezi, încerca să deschidă acolo aceeaşi uşă pe care o deschidea cu greutate la noi. Din această perioadă de creare a marei sale poezii, care coincide cu anii dintîi ai „Literatorului", datează şi primele lucrări scrise în franţuzeşte. Dar fie că ele au fost publicate în ţară, fie că au apărut la Paris, n-au provocat valul de entuziasm care să-l urce pe tronul poeziei. Macedonski voia să obţină în Franţa ceea ce nu obţinuse în ţară. Îşi găsise un mijlocitor în folosirea versului francez. Încerca să fie consacrat şi impus de literatura franceză, fapt care nu s-a întîmplat nici atunci, nici mai tîrziu. Cosmopolit este gestul de a transforma revista într-un organ literar bilingv, apelînd la scriitori străini, pentru a susţine împreună noua direcţie poetică. Iarăşi, însă, se simte nevoia să specificăm că simbolismul nu a prins în literatura noastră datorită publicării vreunuia dintre poeţii francezi. Macedonski îi aduna în jurul său, pentru a întări şi a demonstra actualitatea tezelor sale estetice, pentru a dovedi spiritul poeziei sale. După cum el publicase în revistele literare franceze, primea la rîndu-i poezii care nu însemnau un pericol şi o ameninţare a existenţei limbii noastre. Am exagera cu mult. Iar ceea ce s-a publicat în limba franceză, n-a constituit niciodată o pondere deosebită în ansamblul revistei. Poetul le dădea ca mostre de poezie nouă, cu toate că unele dintre ele erau banale şi convenţionale, egale cu poezia lui Carol Scrob. Şi, peste ani, Macedonski va încerca, în fel şi chip, să obţină girul culturii franceze, traducînd o parte din poeziile originale, republicînd poezii apărute în „La Walonie", „L'élan litteraire", „Revue Contemporaine", „Revue Française", aşteptîndu-le pe toate aceeaşi soartă tristă a indiferenţei din partea publicului românesc. Au rămas fără ecou. Simbolismul „Literatorului" nu trebuie căutat, astfel, într-o prezenţă străină sau o tălmăcire oarecare din literatura franceză [16]. Numai cu traducerile din cîţiva poeţi francezi minori nu s-ar fi susţinut îndrumarea noii poezii de către Macedonski. Gloria îi revine în exclusivitate directorului „Literatorului". Strigătul de durere al „poetului blestemat", „ultragiat" cu un destin inuman, s-a auzit mereu ca al unui exilat. Macedonski a opus noţiunii romantice de geniu, noţiunea simbolistă a poetului „maudit", condamnat să îndure calamitatea şi incomprehensiunea contemporană. El are conştiinţa „blestemului", ca o formă de protest social, trimiţînd prin versuri fulgere împotriva societăţii.

[16] E. Lovinescu îi reducea meritele de promotor al poeziei noi post-eminesciene la „străduinţa lui afirmată de a implînta influenţa poeziei franceze contemporane (pe la începuturile lui Macedonski nici nu exista simbolism)" care „a uşurat apoi penetraţia rapidă a simbolismului". E. Lovinescu, *Eminescu simbolist*, în „Sburătorul", an. IV, 1926, nr. 5, noiembrie, p. 68—69.

Drama artistului era socială. Era victima nu a unui blestem al soartei, ci al unei lumi care nu-l înţelegea :

„Cînd dezgustul pentru viaţă pune nota lui fatală
În concertul ce porneşte dintr-un suflet simţitor,
Simfonia se înalţă ca o voce infernală
Cu-n blestem îngrozitor.

Soarele ce răspîndeşte auru-i peste natură,
Cerul ce se rotunjeşte ca un cort nemăsurat,
Tot ce este cugetare, ca şi tot ce e făptură
Totul este blestemat.

Însă-atuncea şi din pieptu-mi strigătul de îndîrjire
Căci şi eu sînt dintr-o lume ce n-o voi şi nu mă vrea,
Şi răsună ca un răgnet scos de-ntreaga omenire
Ce-am purtat subt tîmpla mea".
(Blestem) [17]

„Aripile" poetului sînt visele, iluziile. Îl salvează condiţia sa de poet, înălţîndu-l în zona nepătrunsă, acolo unde începe „misterul" :

„Poezie ! Tu atuncea, şi cînd umblu şi cînd stau
Îmi pui aripile-albastre ce avînturile-mi dau ;
Nu e stavilă pe care să n-o trec prin cugetare,
Şi-ntîmplările-aşteptate, le aştept fără-ncetare".
(Aripi) [18]

Bizarul, misterul, straniul sînt elemente care vehiculează în permanenţă în poezia simbolistă („Palidă umbră, care mister / Unul spre altul mereu ne-atrage ? / ...Palidă umbră, reflex bizar / În care s-află iadul şi raiul... *(Palidă umbră)* [19].

Macedonski traducea în 1884 [20], tot din Maurice Rollinat, *Putrezirea,* cîntînd decrepitudinea materiei, faza de purulenţă şi de dezintegrare, cu o terminologie aspră. Cărnurile cadavrului devin „şangăr colosal" al morţii, „pulpa-nmuiată / În verde şi liliachiu" /, „otrăvurile", „coptură ş-umezeală", „hidoşii nervi".

În nota redacţiei, poezia e apreciată „ca admirabilă" şi admonestat „Contimporanul din Iaşi" pentru că nu înţelesese o astfel de teorie cu mult înaintea lui Rollinat.

Poetul *Nevrozelor* a fost cred, cel dintîi poet simbolist tradus cu voluptate la noi şi căruia i s-au închinat, ca unui fondator de şcoală, poezii. Macedonski, după ce îl tradusese, concepea în viziunea macabră a acestuia *Noptile îngrozitoare,* cu subtitlul : *Lui Maurice Rollinat — poetul*

[17] „Literatorul", an. V, 1884, nr. 21, p. 123.
[18] Ibidem, nr. 4, p. 185.
[19] Ibidem, nr. 5, p. 212.
[20] Ibidem, p. 255—256.

nevrozelor [21]. Poezia e ascunsă în neguri, emoţia e sfîşiată de un fior macabru :

„Un şir de umbre neguroase,
Năluci spăimîntătoare,
Pe aripile furtunoase
Din nopţile de-oroare,
Pe minţile bolnăvicioase
Se plimbă ! — Nopţi îngrozitoare !

Demoni cu buze lipicioase,
Cu ochii de vulvoare,
Spămăi cu pieile pe oase,
Cadavre rînjitoare,
Pe subt vederile fricoase
Aleargă ! — Nopţi îngrozitoare !

. . . . . .

Plăceri din nopţi primejdioase
Prin farmec şi oroare,
Voi poate sunteţi mîngîioase
Cu-ntreaga-vă teroare,
Căci deşteptaţi armonioase
Bizarerii îngrozitoare !"

E latura „neagră" a delirului, a spasmurilor, a nevrozelor pînă la demenţă ale individului, caracteristică aspectului decadent al simbolismului.

În 1885, editorialul primului număr pe acest an, al „Literatorului", anunţa retragerea lui Macedonski din viaţa literară, „izbit de patimile strigătoare ale contemporanilor". După o absenţă de 7 luni, timp în care fusese hotărît „să se stabilească la Paris şi de a-şi croi un nou drum, într-o ţară mai iubitoare de frumos în literatură", poetul revenind „numai pentru un timp mărginit", încuviinţa un val de elogii stridente şi o reclamă nereţinută pentru cel care fusese primit „cu adevărată ovaţiune de către cei mai eminenţi oameni de litere din Paris". Redacţia „Literatorului" se mîndrea că poetului ei i s-a conferit titlul de membru al Academiei „des Muses Santônes", şi a devenit colaborator la „Revue Contemporaine", „Revue du Monde Latin", „Revue Félibrienne".

Plecarea lui Macedonski de la „Literatorul" nu însemnase însă şi renunţarea revistei la direcţia poetică precedentă. Continuă să apară poezii înnobilate cu safire de „un albastru limped", cu aur şi platină, într-o euforie

[21] „Literatorul", an. V, 1884, nr. 21, p. 288—289.

a culorilor şi a sunetelor. Poetul trăieşte mirajul frumuseţii magice a naturii nocturne :

„Albastra noapte
E toată ploaia argintie,
Transcedentală poezie
De lenevoase şoapte.

Din lumi astrale
Magia înfăşurătoare
Coprinde în a ei splendoare
A plîngerilor vale".

(Excelsior)

exclamînd profetic în acest decor diamantin, regesc :

„Supt pulberi de-aur,
Supt candele de diamante,
Ce griji pot fi predominante
Şi ce destin, balaur ?
O ! Dumnezeu, mister albastru,
M-ai ridicat peste dezastru
Peste blestem şi ură !

(Excelsior)

Apoi revista publică un ciclu masiv de poezii drept „poezii franceze" ale lui Macedonski, cînd ele erau, de fapt, simple traduceri, cu satisfacţia că în fine „literatura românească începe să se pună mai mult în evidenţă decît pînă acum şi să ocupe printre celelalte literaturi europene un loc ce, cu timpul, îi va fi mai folositor decît orice cuceriri ar putea face pe calea armelor" [22]. Temele sînt clasic simboliste : *Le vaisseau fantôme* (în româneşte *Vaporul morţii), Hystérie* (în româneşte *În atelier), Suggestion, Haine, Guitare, La valse des églantines (Valţul rozelor), Quinte majeure, Rire, Pas même l'espérance, Novembre, Les trois fantômes, Le voyou, A un déclassé* [23].

Cu toate că redacţia îl anunţase pe directorul onorific al revistei numai în trecere prin ţară, smulgîndu-i o poezie şi o declaraţie lipsită de modestie, „Literatorul" continuă să-i publice abundent opera originală. Poeziile sînt străbătute de „fiori matinali" [24], cu fantezii cromatice închise, în care prebacovianismul e evident : asfinţitul e cuprins „de-o plumburie-ncenuşare" şi de „funebra-nserare" [25]. Circulă pînă şi printre discipolii

[22] „Literatorul", an. VII, 1887, p. 65.
[23] Ibidem, p. 65—75.
[24] Ibidem, *Naiada*, p. 125.
[25] Ibidem, *Apus*, p. 126—127.

maestrului motivele şi temele inspiraţiei sale poetice. Apar „nevrozele", nervii, disperarea :

„Între pămînt şi între cer
Închisu-s-a cărarea :
E stins şi mut al vieţii cîmp,
E moartă inspirarea" [26].

Traian Demetrescu, deşi elogiat de Macedonski în prefaţa volumului de debut din 1885 *(Poezii.* Prefaţă de D. Al. Macedonski, Craiova, 1885), se dovedea chiar în paginile „Literatorului" un romantic deprimat nefiresc de o viaţă pe care nici nu avusese cînd s-o cunoască. Avea doar 17 ani, vîrstă care îl uimea pe Macedonski pentru asemenea început încoronat de gloria „Literatorului". „Şcoala poeziei sociale" a revistei lui Macedonski îşi făcea un merit din faptul că a reuşit să atragă inima acestui tînăr pe un tărîm mai viril decît acela al *simplului dor.* În acest stadiu, poezia lui Traian Demetrescu e umbrită de o poză romantică minoră, cu lacrimi, melancolie, filomele, albume, cu reminiscenţe din Musset, preferat de Macedonski, de o poezie a amăgirilor şi a viselor „murinde". Cîteva note strecurate printre aceste şabloane desuete anunţă o tonalitate nouă. Apare poezia fiorilor lirici provocaţi de muzică, obsesia muzicală a sonurilor :

„Muzica, cîntă -cu armonie
Şi-al ei răsunet melodios
Aprinde focul de poezie
Şi-n al meu suflet arde-o făclie :
Tot sentimentul pur şi frumos".
(Muzica)

Starea de contemplare muzicală şi de absenţă exterioară :

„Uit că durerea e lîngă mine,
Uit suferinţa şi cît am plîns ;
Muzica scoate sunete line,
Sufletu-mi sparge orice suspine,
D-un farmec dulce este pătruns".
(Ibidem)

Invocarea muzicală fascinează şi ridică sensibilitatea într-o zonă înaltă :

„De sub degetele-ţi albe
Tainic sunetele scapă, —
Plîng atunci cu fiecare
Clapă.

Oh ! nu te opri ; simţirea
Bietei inime avîntă-i,
Ea nu cere decît aripi, —
Cîntă-i".
(La clavir, vol. *Freamăte,* 1887)

[26] Ion N. Iancovescu, *Nevrozare,* Ibidem, p. 121. G. C. Orleanu compune un *Sonnet Spleenic,* Ibidem, an. XX, 1899, nr. 7, 10 iunie, p. 2.

Noutatea e de ordin tonal. Tradem anunță pe Bacovia, pe I.M. Rașcu, pe pastelиștii funebrii. Cel de la care pornesc cu toții în toate direcțiile simbolismului românesc, fără îndoială, este acea mare personalitate poetică reprezentată de Macedonski.

În „Revista literară" a lui St. Velescu, revistă care a suplinit o vreme „Literatorul", viziunea macabră în linia Rollinat, continuă prin versurile lui Th. M. Stoenescu, în care sînt cîntate „spasmurile", „nervii", delirurile funerare. Văzduhul miroase „a moarte", poetul e „beat de resuflarea spasmodică", are „nervii supți", cuprins de „strania beție" [27]. Aici se publică pe lîngă poezii „după" Rollinat *(Prăpastia, Amanta macabră)*, traduceri din Baudelaire, datorite aceluiași autor [28].

Din 1890, Macedonski reapare la vechea sa revistă cu o poezie baudelaireiană prin relațiile stranii și atmosfera de descompunere a materiei, ca în *Idyle brutale*, cu imagini vibrînd de stări nevrotice: „bestiale voluptăți, cutremurări fecundătoare", „înfricoșate castități" [29], transcrise cu virtuozitățile formaliste :

„Do-mi,-sol là,
Vesel cîntați din guslà...
Do-mi — sol-la,
Apusul e roz și lilá...
Re-do, do-mi,
Voește, dar nu va dormi...
Sol-la, — sol-la,
Tot cerul e roz și lilá" [30].

Artistul ajunge la o poezie simbolistă preceptistă, producînd mostre de „poezie simbolistă-instrumentalistă" *(Bătrîna stîncă, În arcane de pădure, Prietenie apusă)*, cu avize de glorie, care lui Macedonski i-au fost dragi întotdeauna :

„Aceste versuri, întîia încercare symbolistă în românește, mi-au fost inspirate de citirea unei poezii franceze a d-lui Lemoyne. Ele nu sunt nici traducerea, nici imitarea ei : se află într-o simplă analogie".

Întrucît privește forma, fiecare vers are tendințe către «instrumentalism»".

Poetul dezvăluie publicului secretele poeziei instrumentaliste, prea evidente pentru oricine :

Versul : „pentru ce *e armonie* e mînie fără scop" și versul „Aurora-*întîrziată* nu s-*arată* sub frunziș" sînt recomandate drept versuri „instrumentaliste". Mai mult cazul pe care l-a făcut Macedonski prin folosirea și

---

[27] *Spasm*, „Revista literară", an. VII, 1886, nr. 6, p. 554.
[28] *Zetta*, Ibidem, an. VIII, 1887, nr. 9—12.
[29] *Parfum mascul*, „Literatorul", an. XI, 1890, nr. 1, p. 14.
[30] *Gusla*, Ibidem, p. 15—16.

inventarea unor onomatopei intră în discuție decît poeziile respective care nu se deosebesc cu nimic de restul operei sale poetice.

„Moară ta zăcea-ntr-o vale liniștită, — printre ulmi, —
Pitorească o zărirăm de sub plante urcătoare,
Și era prietenie între noi și zi cu soare
Zi de vară apunătoare spre poeticele culmi.

Într-o vale liniștită moara ta dormea în pace
Și pîrîul fără zgomot o scălda și se ducea,
Nici-o șoaptă omenească adierea n-aducea
Ci abia ieșea un freamăt de sub frunzele opace"
(Prietenie apusă) [31]

„Instrumentaliste" nu erau aceste versuri în care se foloseau rime interioare și euritmii cu nimic condamnabile, ci poeziile structural-simboliste ca acele *Idyle brutale,* de o senzualitate vulgară :

„Eram frumos, dacă ții minte, pe sînurile tale macre..."

Dar în aceeași vreme a experiențelor sale instrumentaliste, Macedonski trece în flancul teoretic opus, înlocuind rolul primordial al muzicii și imaginii în poezie cu „sinceritatea" și „entuziasmul", constatînd ca un învins al crezurilor sale că numai cu imagini și senzații muzicale „înadins urmărite" nu se face decît „afectațiune și proză", „gimnastică" poetică [32], repudiind gratuitatea și bizareria lirică. Nu mai tîrziu decît în același an, în prefața la volumul unui alt emul al său, Constant Cantilli [33] vorbea de „țesătura de fluide" a poeziei, regretînd că „nu există încă o limbă hermetică pentru poezie, după cum există notele pentru muzică" [34]. Forma poeziei se compune din „resonanțe, transformarea literelor în valori muzicale, rime nobile concordante" [35]. „Sublima concepțiune" este atunci cînd „limba, forma, coloarea și nuanța, imaginea și subtilitatea, avîntul și înălțimea, se unesc între ele" [36].

Alexandru Obedenaru se complace pe urmele maestrului în aceeași imagistică neagră a lui Rollinat, cu schelete, cadavre mucegăite, putregaiuri : „Mai văd o ceată de schelete / Avînd pe oase mucigai / Ce se tot urcă pe perete / Și-apoi recade-n putregai" *(Pastel macabru* [37]), iar Mircea Dimitriade cîntă „fiorurile", „misterul iubirii" (*Fioruri* [38]).

Tot în 1890, debuta la „Literatorul" Iuliu Cezar Săvescu, mai legat de noua îndrumare poetică decît dovedise cu cinci ani înainte Traian

[31] „Literatorul", an. XI, 1890, nr. 2, p. 29.
[32] Al. Macedonski, *Prefață* la volumul lui Aurel Iorgulescu, *Stoguri blonde.* Poeme în proză, București, 1900.
[33] Constant Cantilli, *Bertha,* București, Prefață de Al. Macedonski.
[34] Ibidem, p. 52.
[35] Ibidem, p. 39.
[36] Ibidem, p. 23.
[37] „Literatorul", an. XI, 1890, nr. 2, p. 26.
[38] Ibidem, nr. 3, p. 39.

Demetrescu, exaltat de viziuni fascinante, cu mişcări de sfere în „ether", cu avalanşe ameţitoare de stele, mări de safir. Tînărul îl imita pe Macedonski în încercările sale „instrumentaliste", îmbătat de un exotism convenţional [39] sau în evocări ca nişte chemări ademenitoare ale tărîmurilor îndepărtate. Nostalgia după exotic va inspira poetului versuri de o incantabilitate şi euforie rară, visînd peregrinări prin regiuni solitare în „nemărginirile polare", cu ecouri şi cadenţe muzicale :

„La Polul Nord, la Polul Sud, subt albe stele adormite,
În lung şi larg, în sus şi jos, se-ntind pustii nemărginite,
Pustii de ghiaţă ce adorm pe aşternutul mărei ud,
Cu munţi înalţi, cu văi adînci, la Polul Nord, la Polul Sud".

(La Polul Nord şi la Polul Sud) [40]

La mai bine de un deceniu de la înfiinţarea „Literatorului", Macedonski profesează cu încredere viitorul poeziei simboliste şi instrumentaliste [41]. În urma spadelor sale rupte cu contemporanii, au intrat triumfător în poezie generaţiile tinere, binecuvîntate de maestru. Din nou îşi semnează acte de glorie. Devine poetul entuziasmat de operele lui Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, Joséphin Péladan, Moréas, cu sentimentul că timpul îi dăduse dreptate. Teoretizează rolul simbolismului, îl diferenţiază de instrumentalism (simbolul „ne înfăţişează una sau mai multe imagine ce se transformă la urmă în cugetări", pe cînd instrumentalismul foloseşte sunetele în „rolul imaginii").

Crezul său este categoric : ceea ce însemna wagnerianismul, după clasicismul şi romantismul muzical german, însemna simbolismul pentru poezie : „Ultimul cuvînt al geniului omenesc", mergînd pînă acolo încît îşi imagina poezia viitorului ca o formă transcendentă, purificată : „nu va fi decît muzică şi imagină, aceste două eterne principale sorginţi ale ideii". Dar poetul care prin „muzică şi poezie" milita pentru un principiu de bază al esteticii simboliste se contrazicea pe sine cînd declara noua direcţie „simbolistă — decadentă". În articolul *Şcoalele literare* [42], se vorbeşte de romantismul „vingător, în lupta cu şcoala clasică", de naturalism, de noua direcţie literară — „cea simbolistă — decadentă", despre ideea de evoluţie în artă, fără a recunoaşte saltul istoric produs de poezia eminesciană în lirica românească, pe care a respins-o defăimător. A ocolit-o, ca şi cum n-ar fi ştiut de ea. Prin asta el însuşi s-a izolat de mişcarea literară contemporană, a închis noul fenomen poetic, nerecunoscînd pe nimeni în afara lui şi a discipolilor săi apropiaţi.

Ultimul deceniu al secolului trecut este un deceniu mort pentru „Literatorul". Revista sucombă ani în şir ; cînd reapare în 1899 (20 febr.) şi în 1900, se dovedeşte a fi pusă în slujba aceluiaşi ideal estetic. Ştefan Petică,

---

[39] *Tanit, Hymn cartaginez*, ibidem, nr. 2, p. 20.

[40] Ibidem, 1892, nr. 2, p. 7.

[41] *Poezia viitorului*, ibidem, p. 12—13.

[42] Ibidem, an. XI, 1890, nr. 1, p. 10—12 (Semnat *Polit*).

pe care-l aflăm secretar de redacție, prin părăsirea direcțiunii de către Macedonski, este adeptul înflăcărat al „noului corrent litterar". Articolul redacțional ridica în slăvi gruparea „Literatorului", ca pe singura mișcare care prevăzuse „toată imensa schimbare ce era să se facă mai tîrziu în arta apuseană. Dar cum soarta spiritelor mari e de a rămînea neînțelese de majoritatea plebeiană, cuvintele maestrului, în afară de cercul restrîns al cellor alleși, păreau a fi răsunat în pustiu".

Petică exaltează pe Macedonski ca pe un erou care a știut să lupte și să reziste, ca pe un martir al literaturii.

„Geniile adevărate sînt acelea care vestesc noua îndrumare poetică : Walt Whitman, Ibsen, Maeterlinck, Verhaeren, D'Annunzio, Verlaine, Mallarmé, Vielé-Griffin, Jean Moréas, Leon Dierz și alții au impus omenirii pecetea geniului lor".

El formulează ca o caracteristică a noii școli : „estetismul".

„Estetismul nu mai e un cuvînt ; estetismul e o putere. El e o măreață școală de emoțiuni populare unde se învață a iubi lucrurile prețioase, a dori ceea ce nu s-a văzut încă și a înțelege pasiunea pentru ce e nou".

Mai puțin neașteptată este și confesiunea lui Macedonski într-un alăturat articol : *În pragul secolului* [43]. În legătură cu esența „artei viitorului", „estetismul" lui Petică e clarificat prin optica artei pure. „Poezia socială" ca o „poezie a adevărului" e înlocuită cu formula artei formaliste a artei pentru artă. Macedonski vorbește de : „aristocratizarea poeziei" și face elogiul artei absenteiste a turnului de fildeș. Se conturează de pe acum tendința antirealistă a poeziei simboliste, teza artei pentru inițiați și aleși :

„Abstragere de viață reală, reîntoarcere și urcare nouă către frumos, triumf al poemei simțurilor, fantasiei și cugetărei..." [44].

Conceptul noii arte poetice aparține întru totul esteticii simboliste. Încă o dată Macedonski aduce precizări teoretice inedite, care dovedesc nu o contingență oarecare cu poezia simbolistă, ci convingerea sinceră și însușirea de durată a principiilor ei estetice. El explică caracteristicile poeziei simboliste prin : „ținerea socotelei de valoare de muzică și de coloare a semnelor grafice ; deșteptarea de imagini, de senzații și cugetări cu ajutorul formei ; crearea de ritmuri noi ; flexibilizarea și înavuțirea formelor existente, spre a se ajunge la muzică, imagine și coloare, singura poezie adevărată" [45].

Faptul are importanță. Sîntem în ajunul anului 1900, la 20 de ani de la apariția „Literatorului". Scriitorul nu numai că nu renunță și nu se dezice în pragul noului secol, dar are curajul să proclame poezia simbolistă ca poezia pe care el a profetizat-o secolului al XX-lea. Revista pierde însă din importanță. Devine o tribună de reclamă a lui Macedonski, număr de număr apar articole, evocări, pomelnice de admirație din partea colaboratorilor. Aspectul cosmopolit este tot mai evident. Începînd cu Macedonski, poeții își publică opera direct în franțuzește (Charles-Adolphe Cantacuzène, Alexandru Petroff, Manoel Cerkès etc.). Chiar în același an, revista e nevoită să-și întrerupă apariția, mai bine zis își încetează apariția,

[43] „Literatorul", an. XI, 1899, nr. 1, p. 1—2.
[44] Ibidem, p. 2.
[45] Ibidem, p. 2.

pentru că nu va mai apărea, cu unele efemere izbînzi, decît în 1918, în perioada finală a războiului şi atunci pentru scurt timp (iunie 1918 — martie 1919).

În această atmosferă generală, răsar sateliţi în jurul astrului intrat în umbră. Apar sumedenie de reviste înainte şi după 1900 proclamîndu-se adepte ale literaturii simboliste. Spiritul revistei macedonskiene e viu şi continuă prin atîtea publicaţii efemere care întreţin un climat literar comun, determină un curent larg de opinie. Însuşi Macedonski conduce şi inspiră revistele afiliate „Literatorului" ca : „Revista literară" [46] („Literatorul"), „Analele literare" [47], „Românul literar" [48], „Pleiada" [49], alte reviste sînt agreate de el şi, de fapt, aparţinînd sufleteşte tot lui : „Vieaţa nouă" [50], „Lumina" [51]. Sînt pretutindeni poeţii iubiţi ai lui Macedonski, debutanţii de odinioară în paginile „Literatorului". Maestrul îi urmează şi îi poartă peste tot. Elevii îl adulează şi-l solicită să-i onoreze cu colaborarea sa. Poetul publică în „Vieaţa nouă", „Revista modernă", alături de M. Dimitriade, C. Cantilli, Iuliu Cezar Săvescu, Cincinat Pavelescu, G. V. Bacovia, dar şi de debutanţi ca M. Sadoveanu, T. Arghezi, D. Nanu şi alţii. Un tînăr frecventator al cenaclului macedonskian, Cincinat Pavelescu, traduce cu voluptate din Rollinat în „Lumina" şi scrie în *Genurile în literatură* [52] că Mallarmé va trăi alături de marile glorii : Zola, Balzac, Shakespeare şi Goethe. Aerul nou pătrunde şi se simte peste tot. „Convorbirile literare" publicaseră pe Baudelaire şi Verlaine în traducerea lui V. Pogor, suflul literar proaspăt invadase peste semănătorişti, în reviste eclectice etc. Grupul „Literatorului", în frunte cu Macedonski, se mută compact de la o revistă la alta : „Liga literară" [53], „Revista orientală" [54], „Revista modernă" [55], „Carmen" [56], „Dumineca — Gazeta Familiei" [57], „Forţa mo-

---

[46] An. VI, 1885 (nr. 8), 7 apr. („Încunoştiinţarea" arată că e vorba de „Literatorul" cu o titulatură nouă).

[47] An. I, 1885, nr. 1, 15 decembrie.

[48] 1905, serie nouă, tom. III, nr. 1, 10 ian. Mircea Dimitriade publică în „Românul", dec. 1906, sonetul *Sonuri şi colori*, inspirat cu siguranţă din *Les voyelles* a lui Rimbaud.

„Alb A ; E gri ; I roşu, un cer de asfinţire, / Albastru O, imensul în lacuri oglindit, / U, mugetul furtunii şi-al crimei colţ vădit. / Alcovul criptei negre, lugubră prohodire"...

[49] An. I, 1904. Aci Mircea Dimitriade traduce, inspirat, din Verlaine :

„În hohotiri,
Plînsuri subţiri,
De dulci viori,
Al toamnei ton
Stins monoton,
Îmi dă fiori".

(Cîntecul toamnei, an. I, 1904, nr. 2, p. 21)

[50] An. I, 1898, nr. 1, 1 februarie.

[51] An. I, 1894.

[52] An. I, 1894, nr. 50, 5—6 iunie, p. 1.

[53] An. I, 1893, nr. 1.

[54] An. I, 1896, nr. 1, mai.

[55] An. I, 1897, nr. 1, 20 iulie.

[56] An. I, 1898, nr. 1, 6 iulie.

[57] An. I, 1890, nr. 1, 1 octombrie.

rală“ [58], „Linia dreaptă“ [59], „Revista celorlalți“ [60], „Viața socială“ [61], „Versuri“ [62], „Insula“ [63], „Farul“ [64], „Simbolul“ [65] etc. etc., permanentizînd și pregătind acea efervescență poetică necesară apariției ori susținerii celei de-a doua reviste simboliste importante, „Viața nouă“ a lui Ovid Densusianu.

E greu după toate acestea să fim de acord cu opinia lui D. Micu, că „«Literatorul» s-a situat la periferia vieții literare“ sau că Macedonski „se află structural, departe de simbolism“ (*Literatura română la începutul secolului al XX-lea, 1900—1916. Publicații, grupări, curente*, Editura pentru literatură, 1964, p. 230), recunoscînd imediat că deși „n-a creat în spiritul simbolismului nimic durabil“, totuși el „i-a deschis acestuia porțile literaturii române prin acțiunea sa în cadrul grupării“ «Literatorul»“ (*op. cit.*, p. 232).

Eroarea constă în raționamentul după care pledoaria lui Macedonski pentru poezia modernă ar contraveni convingerilor sale despre natura și funcția artei. Poetul însă nu le-a opus unora altora : cele două poziții se interpătrund, nu există o epocă de renunțare la poezia socială și alta de renunțare la poezia simbolistă. Cum n-a părăsit niciodată linia gîndirii sale poetice realiste, începînd cu debutul din „Telegraful român“ în 1870 și din prefața volumului de poezii din 1880, cum ne convinge A. Marino, tot așa a rămas și susținătorul poeziei simboliste. E un paralelism activ de concepții care trebuie luat în accepția pe care i-o dă poetul : ...„Experiențele sale formaliste și moderniste... privesc mai mult aspecte de nuanțare interioară și de ordinul înnoirii expresiei formale“ (M. Adrian, *Macedonski și „poezia socială“*, „Contemporanul“, 1964, nr. 43—23, oct., p. 3). Cu formulări „definitive“ și fără drept de apel nu reușim să explicăm, într-un cadru specific, limitele ideologice ale simbolismului ; în schimb, se acoperă meritele incontestabile ale lui Macedonski. Așa cum subliniază Lidia Bote, în aceste publicații „adesea strident cosmopolite“ (a se vedea revistele și ziarele scrise direct în franțuzește, ca o falsă manifestare a elitei intelectuale românești : „L'Independence roumaine“ [66], „La revue roumaine“ [67], „Le beau Danube bleu“ [68] și altele), circulă masiv literatura franceză nouă, e sfidat „spiritul naționalist al burgheziei în artă“, tradiționalismul și conservatorismul pernicios [69].

Declarații, programe, prologuri ale simbolismului sînt înșirate în toate revistele amintite și aiurea. În 1905, Macedonski teoretiza din nou despre

[58] An. I, 1901, nr. 1, 28 octombrie.
[59] An. I, 1904, nr. 1, 14 aprilie.
[60] An. I, 1908, nr. 1, 20 martie.
[61] An. I, 1910, nr. 1, februarie.
[62] An. I, 1911, nr. 1, 15 septembrie.
[63] An. I, 1912.
[64] An. I, 1912, nr. 1, 24 februarie. Împreună cu „Sărbătoarea eroilor“ (1913—1914), erau cele două emisiuni ale „Vieții noi“.
[65] An. I, 1912, nr. 1, 25 octombrie.
[66] An. I, 1879, (3-e année, 2-e série), nr. 645, 19/31 iulie.
[67] An. I, 1912.
[68] An. I, 1905, nr. 1, 12 martie.
[69] *Simbolismul, Puncte de vedere*, „Tribuna“, an. VII, 1963, 24 ianuarie.

specificul poeziei în spiritul simbolismului : „poezia nu este decît o manifestaţiune a lor" (a simţurilor), a stării de *nevroză*, a spiritelor de elită, aristocratice. „Poezia e senzaţiune directă" (Alexandru Macedonski, *Simţurile în poezie*, „Liga conservatoare", an. I, 1905, nr. 3, 31 iulie, p. 3). În „Linia dreaptă" se organizează, remarcă cercetătoarea clujeană, „manifestări teoretice ale simbolismului românesc", dar nu „primele", întrucît revista deriva din „Literatorul". Punctul de plecare se găsea în activitatea lui Macedonski, sub limbajul lui învelit cînd în metafore, cînd exprimat violent prin atacurile antieminesciene.

Ultimele forţe ale revistei „Literatorul" se adună victorioase în paginile seriei finale. Macedonski reapare, ca la o ultimă reprezentaţie de adio, în postul de director al revistei, înconjurat de o pleiadă de tineri crescuţi în cenaclul său. Pentru că ceea ce e de admirat la el este această generozitate de a descoperi şi sprijini bucuros talente tinere, botezîndu-le, atribuindu-le de multe ori merite exagerate. Dar, în fine, Macedonski a crescut şi a promovat nume de poeţi tineri cu curaj şi cu încredere nelimitată. E adevărat că de la 1900 trecuseră aproape două decenii, dar interesant e că în 1918 poetul se vedea înconjurat şi salutat de o nouă generaţie de scriitori. Ca mai înainte cu zeci de ani, „Literatorul" rămînea aceeaşi revistă orientată spre noua poezie. Spiritul ei nu îmbătrînise. Poetul îşi pierduse din colaboratorii vechi (N. Th. Stoenescu, Gr. Ventura, Şt. Petică, Tr. Demetrescu, Iuliu Cezar Săvescu) însă nu rămăsese singur, un ultim supravieţuitor. Generaţiile tinere de poeţi găseau în el pe primul poet al secolului. „Literatorul" din 1918—1919 aduce literaturii noastre ultima sa pleiadă de poeţi : Ion Pillat, Tudor Vianu, Ion Barbu, G. M. Zamfirescu, Horia Furtună, Oreste, Adrian Maniu, I. Peltz (ca prozatori), Eugeniu-Ştefănescu-Est., N. N. Hîrjeu, alături de generaţia lui Macedonski.

„Vieaţa nouă" apare în 1905 şi continuă pînă în 1925, „inspirată, cum spune T. Vianu, de un autentic sentiment modern al vieţii şi călăuzită de un concept al artei mai bogat decît acela care putea sta la dispoziţia celor mai mulţi dintre intelectualii vremii" [70]. Revista a suplinit ca orientare revista „Literatorul", între 1905—1918, dezvoltînd pe o altă coordonată spiritul modern al şcolii macedonskiene, cu toate că pe vremea prieteniei cu Iorga şi a colaborării la „Semănătorul", lui Densusianu îi rămăsese străin, dacă nu şi repulsiv, de vreme ce simte nevoia dezvinovăţirii : „Nu sînt un adversar fanatic al simbolismului. Cred că în orice concepţiune despre artă, chiar cea mai extravagantă, este un grăunte de adevăr. Sînt chiar de părere că simbolismul poate produce opere însemnate şi poate avea o influenţă bună asupra poeziei, îmbogăţind fondul ei, cît timp rămîne în mîna unui adevărat artist" [71].

Simbolismul, în faza de început luptase cu eminescianismul, cu întreaga „direcţie nouă" a lui Maiorescu, după 1900, opoziţia sa literară are un conţinut obiectiv : „Vieaţa nouă" declară chiar din articolul program

[70] *Jurnal*, Editura pentru literatură, 1961, p. 11.

[71] Ov. Densusianu, *Poezia română în secolul al XIX-lea*, în „Noua Revistă Română", 1901, vol. 3, nr. 25, 1 ianuarie, p. 18.

război contra literaturii semănătoriste, idilice şi fals populare [72]. Ovid Densusianu, care a manifestat în permanenţă o înţelegere superioară pentru cercetarea literaturii şi limbii populare, a dat mişcării sale literare o direcţie ofensivă contra „Semănătorului" şi „Vieţii româneşti", fără a confunda literatura fals ţărănească cu literatura populară veritabilă :

„E bine fără îndoială ca scriitorul să se îndrepte către popor, să cunoască, şi mai ales să simtă, ce a izvorît din sufletul lui, ce ne spune o doină, un basm, o legendă. Dar aceasta numai ca un mijloc de îmbogăţire a motivelor artistice, de variare a expresiilor, de nuanţare mai potrivită, mai energică, uneori, a ideilor, simţurilor. Un suflet de artist preface, dă o formă nouă, un înţeles mai adînc lucrurilor luate din popor. Deasupra fondului împrumutat, mai naiv, mai simplu, trebuie să se înalţe personalitatea de o alcătuire mai bogată, mai fină, mai complicată a artistului. Aşa au înţeles artiştii mari inspirarea din folclor" [73].

Densusianu era un spirit lucid şi temperat care a evitat şi a respins formula unei viziuni folclorice exclusiviste în procesul literar curent. Departe de a-i minimaliza valoarea estetică, lucru care nu s-a întîmplat de altfel niciodată, Densusianu demonstra, provocînd reacţii zgomotoase în paginile „Semănătorului", că poezia populară, cu toate valorile ei artistice, nu poate cuprinde în complexitatea lor frămîntările sufleteşti ale societăţii moderne. Afirmaţiile categorice în disputa cu „Semănătorul" contraziceau cîteodată fondul opiniilor sale cetăţeneşti („poezia populară — nu numai de la noi dar şi din alte părţi — nu este o poezie de idei") [74].

„Modernismul" lui Densusianu nu implică întru nimic o atitudine cosmopolită, rupînd orice relaţie cu solul natal. Dimpotrivă, opoziţia criticului era contra unei literaturi care redusese spaţiul de desfăşurare a fenomenului literar, în exclusivitate, la sate, fără a înţelege că sufletul acestui popor continua să se manifeste şi dincolo de uliţa şi carul cu boi. „Dar n-avem şi o viaţă orăşenească, nu găsim şi în ea ceva caracteristic, care să aibă dreptul să fie trecut în artă ?" [75] Pledoaria lui Densusianu este pentru o literatură naţională nestingherită de unele bariere geografice, neîncătuşată unor teze şi tendinţe politice mărunte. Apelul şi exemplul literaturilor occidentale erau ponderate, ca adevăruri care trebuiau să incite geniul nostru creator şi nu să-l sugrume. El entuziasma generaţiile tinere, continuîndu-l pe Macedonski, cu ideea „că viaţa modernă poate intra în sinteza universală a artei şi că depăşind arhaismul şi tradiţionalismul

[72] Sextil Puşcariu îl condamna pe Densusianu ca pe un trădător al literaturii naţionale : „D. Densusianu, născut în Transilvania, ajunse un duşman al ardelenilor, curentul îl răpi şi, fără să se ştie cum, deveni antagonistul literaturii naţionale întemeiată pe tradiţie, fiindcă aceasta era apărată de dl. Iorga, făcîndu-se în acelaşi timp apărătorul literaturii decadente" *(Cinci ani de mişcare literară*, 1902—1906, Bucureşti, 1909, p. 54). Aceeaşi atitudine are şi N. Iorga *(Istoria literaturii româneşti contemporane, II, În căutarea fondului*, Bucureşti, 1934, p. 149—150).

Eugen Lovinescu circumscrie simbolismul lui Densusianu vieţii active frămîntate a secolului, explicîndu-l prin „energitivismul şi animismul universal" *(Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, *Evoluţia poeziei lirice*, p. 279).

[73] *Rătăciri literare*, „Viaţa nouă", an. I, 1905, nr. 1, febr., p. 5—6.

[74] *Ideal şi îndemnuri*, ibidem, an. V, 1909, nr. 7, 15 mai, p. 139.

[75] *Rătăciri literare*, p. 5—6.

motivelor literare consacrate, un poet trebuie să încerce drumul către temele proprii vieții și civilizației din vremea lui" [76].

În baza acestor concepte, ataca pe semănătoriști pentru că interziceau orice contact cu literatura străină :

„M-am ridicat și eu și mă voi ridica totdeauna contra influențelor streine dar numai cînd pot fi pernicioase, și de aceastea au fost și mai sînt la noi. Dar a condamna sistematic, în bloc, orice înrîurire streină, este o aberațiune în care, din păcate, prea mulți cad. O literatura nu se poate izola ; e spre paguba ei să se închidă între ziduri dușmănoase față de altele. Și tocmai noi să nu ținem sama de ce s-a scris și se scrie în alte părți, să ne credem în stare a produce mai departe și mai bine numai cetind scriitorii noștri din trecut sau scormolind literatura populară ?" [77]

„Sufletul modern" avea nevoie de o expresie artistică neuzitată. Vremurile noi cereau o literatură adecvată, cum nu era nici cea încurajată de semănătoriști, nici cea post-eminesciană. Se schimbase ceva în felul de a simți al poporului, reclamîndu-se o artă care să înțeleagă „starea sufletească" a omului de după 1900. „Modernitate", „modern", sînt formele de expresie literară care tălmăceau în limbajul criticului aceste schimbări. Teoretizările se făceau în jurul ideei de necesitate a unei literaturi „oglindă" care să aibă „înțelesul timpului în care-și ia naștere." [78]

Păstrînd aceeași atitudine antimaioresciană, Ovid Densusianu îl recunoaște pe Eminescu ca poet, repară eroarea „Literatorului", ba mai mult, încearcă să-i dezmoștenească pe convorbiriști de această paternitate onorifică asupra poetului. Indignarea îi fusese provocată de un articol al lui G. Panu din „Săptămîna" (an. II, 61/470), care trecea meritele lui Eminescu pe seama *Junimii*.

„Și s-ar putea urmări mai departe personalitatea lui în legătură cu cercul în care a fost și mi se pare că s-ar ajunge la aceeași concluziune, că puțin a primit de acolo — puțin pentru că firea lui era bine hotărîtă, era un om care aducea un chip de a vedea propriu, convingeri pe care nu le schimba cu ale altora.

Prea mult caz se face deci de prezența lui Eminescu la *Junimea* ; întîmplarea l-a dus acolo, putea să-l ducă și aiurea și nu această întîmplare a dat direcția talentului, ideile lui, poate tocmai acolo se simțea, uneori, strein" [79].

Desigur, tot teoreticienilor mișcării semănătoriste le răspundea Densusianu în articolul *Decadență* [80], arătînd că literatura franceză nu era caracterizată printr-un fenomen de degenerare generală. Criticul precizează cu obiectivitate, cîntărește calm judecățile de valoare, recunoaște unele excese ale scriitorilor din occident care amenință „principiile bune

---

[76] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 9.

[77] *Rătăciri literare*, p. 8.

[78] *Critici și scriitori*, „Viața nouă", nr. 2, 15 febr., p. 27.

[79] *Epigonii lui Eminescu și „Junimea"*, ibidem, p. 39—40. De altminteri, în nr. următor al revistei, Vasile Vîrcol publică *Amintiri despre Eminescu*. Eminescu ocupă un spațiu aparte în conferința lui D. Caracostea, *Poezia română de azi* (vol. *Conferințele Vieții Noua*, Seria I, 1909, București, 1920, p. 91—93) și în conferința lui Ov. Densusianu, *Sufletul nou în poezie*, *op. cit.*, p. 1—43.

[80] Ibidem, nr. 4, 15 martie, p. 73—78

care fuseseră luate ca puncte de plecare", dar atrage atenţia asupra unor temeri de nou, de ceea ce e original, din partea spiritelor conservatoriste. El are conştiinţa că e un neadevăr ca tot ceea ce trece drept scriitor al epocii moderne să fie declarat scriitor decadent. Din această cauză se şi hotărăşte să popularizeze la noi pe unii dintre „decadenţi". Iniţiativa a avut efecte pozitive asupra dezvoltării poeziei noastre moderne. „Viaţa nouă" a fost folosită de Densusianu nu numai ca o tribună teoretică ci şi ca o şcoală de formare a gustului pentru frumosul artistic contemporan, de informare asupra mişcării poetice franceze. Al. A. Stamatiad, G. Duma, Const. Stoika, ca să nu mai pomenim numele directorului revistei, au tradus din Verlaine, Baudelaire, Rollinat, Maeterlinck, Samain, H. de Régnier etc. Revista a introdus în circuitul nostru valoric operele marilor poeţi moderni francezi, mai intens şi cu mai mult gust în discernere decît se făcuse pînă atunci, iniţiind tineretul în tainele artei contemporane occidentale, îndeosebi de pe spaţiul latin, popularizînd cu un grad de elevaţie intelectuală şi poetică personalităţi ca Stuart Merill, Charles von Lerberge, H. de Régnier. Întreprindea această acţiune culturală cu sentimentul că izolarea de literatura străină a vremii ucidea, ameninţa dezvoltarea propriei noastre literaturi.

Acest al doilea moment de afirmare a mişcării poetice simboliste nu se deosebea de primul moment decît prin nuanţe şi prin unele diferenţieri şi corijări aduse de timp. Am spus că „moderniştii" de la „Viaţa nouă" acceptă poezia lui Eminescu, rămînînd tacit alături de Macedonski numai pe poziţii antijunimiste. Densusianu privise noua mişcare poetică cu acelaşi elan ca şi Macedonski, recunoscînd că simbolismul era „ca o revoluţiune" şi „nici o manifestare a artei n-a exprimat viaţa sufletească de azi mai bine, cu mai multă putere ca poezia simbolistă" [81]. Macedonski militase pentru o poezie cu o flexiune muzicală şi cromatică bogată, făcuse experienţe şi expusese mostre de poezie instrumentalist-simbolistă, Densusianu elogiază, în schimb, versul liber — expresia muzicalităţii profunde, neîncorsetată formulelor estetice din manuale :

„În locul strălucirii false, a unei armonii superficiale, cu care ne deprinsese romantismul şi de care nu ne-am desfăcut deplin, o armonie adevărată, temeinică şi de o bogăţie care nu înşeală" [82]. Firește, „armonia adevărată" era rezultatul folosirii versului liber care se sprijinea pe principiul armoniei interne ; „al muzicalităţii strînse", „pe armonia ritmică". Limbajul estetic nu este străin celui din paginile „Literatorului". „Viaţa nouă" a mers însă mai mult în direcţia teoretică, şi-a identificat programul, fără a recunoaşte acest lucru, cu revista lui Macedonski, a continuat-o ca o ramură crescută pe această tulpină. (În 1902, Densusianu vedea în Macedonski „un simbolist". „Muza D-sale este din aceeaşi

[81] *Henri de Régnier*, „Viaţa nouă", an. II, 1906, nr. 15—16, p. 321—336.

[82] *Versul liber şi dezvoltarea estetică* („Viaţa nouă", an, IV, 1908, nr. 13, p. 246—249) şi *Simbolismul şi celelalte manifestaţiuni de artă*, unde Densusianu recunoaşte, ca şi Macedonski, influenţa wagnerismului în poezie (an. VI, 1910, nr. 8, p. 141—143). Ideea va fi reluată în „Farul" sub titlul *Simbolismul şi celelalte arte*, asociind relaţii ale poeziei simboliste cu Wagner, Cesar Franck, Vincent D'Indy, C. Debussy. „Urmărită în chipul acesta, în legăturile cu alte forme de artă, mişcarea simbolistă apare ca o evoluţie firească şi nicidecum ca o manifestare occidentală"... (1912, nr. 5, 23 martie, p. 1—2).

familie cu a lui Baudelaire" [83]. Recunoscut ca poet, dar nu ca premergător al „Vieții noi" („înclinarea constantă de a se apropia de mișcarea generală europeană în poezie"), Macedonski era admonestat că aleargă „după originalitate silită, adeseori macabră" (D. Caracostea, *op. cit.*, p. 117). Conducerea revistei n-a ținut seama de eforturile îndelungi, cu atîta ostilitate întîmpinate de contemporani, ale lui Macedonski. De aceea și impresia derutantă care rezultă din analiza revistei, după care s-ar părea că Densusianu ctitorea o cauză, cînd de fapt, ea îi era anterioară. Trebuia numai păstrată. Densusianu a șters ușor orice urmă a predecesorilor și a dat semnalul unei lupte care începuse cu mai bine de două decenii în urmă. „Viața nouă" nu l-a recunoscut pe Macedonski ca înaintaș, deși mulți dintre poeții „Literatorului" trec, în perioada de criză a revistei, în paginile ei, deși publicaseră împreună în unele reviste ca „Versuri", iar la „Farul", „Simbolul" poeții acelor două reviste se întîlneau amical, ca de altfel și aiurea.

Densusianu a făcut însă *tabula rasa* cu cenaclul macedonskian. Dezbinarea care s-a produs în timpul primului război mondial, soldată cu o polemică penibilă, a provocat o fisură adîncă în acțiunea lor comună de afirmare a simbolismului. „Literatorul" și „Viața nouă" par, metaforic, de acum înainte ca două armate care, urmărind același inamic, se încaieră între ele și se decimează reciproc în văzul adversarului comun. Fiecare credea că spune altceva, trăind în mirajul paternității literare a simbolismului românesc. E greu să drămui care dintre cele două reviste a făcut mai mult pentru promovarea noului curent. Zelul și pasiunea s-au vărsat cu același dezinteres și dintr-o parte și din alta. Preferințele și modelele sînt în linii mari aceleași. Un nume în plus sau în minus nu schimbă direcția mișcării literare. Și o grupare și alta răzbat printr-o epocă a convenționalismului și a florei îmbătrînite a romantismului. Se caută unele particularități care ar individualiza cele două reviste. Ele cu siguranță există, nu însă în așa măsură încît una să se opună celeilalte, să le situeze la poli opuși. Am pomenit de cei doi adversari : *junimismul* pentru „Literatorul" și *semănătorismul* și *poporanismul* pentru „Viața nouă". Putem adăuga ca note distincte : antieminescianismul primei reviste, acceptarea poeziei eminesciene de către cea de a doua. Exclusivitatea fenomenului simbolist străin la spațiul francez pentru „Literatorul", îmbogățirea acestei geografii poetice în revista „Viața nouă", deși în esență se rămîne tot la „sufletul latin". Diferențierile nu afectează cîtuși de puțin natura și finalitatea obiectivului. A încerca să atribuim uneia sau alteia merite în plus, nu înseamnă că adăugăm sau scădem din valoarea pe care o au, deopotrivă, „Literatorul" și „Viața nouă". Cine poate să recunoască ca un adevăr faptul că Densusianu ca teoretician, critic literar, poet ar fi făcut mai mult decît Macedonski care era numai poet, cînd directorul „Literatorului", ocazional, a formulat și el aceleași principii directorii ale simbolismului, într-un limbaj însă poetic ? Macedonski, cum am mai spus, poseda cunoștințe estetice, emitea idei noi, le codifica ; Densusianu va apăsa pe acest aspect teoretic în campania sa prosimbolistă,

[83] Ov. Densusianu, *Poezia română în secolul al XIX-lea*, în „Noua Revistă Română", 1901, vol. 3, nr. 25, 1 ianuarie, p. 12—26.

dar ca ton polemic fulminant şi ca vervă satirică nu-i va întrece niciodată pe Macedonski. Tocmai acest fapt îl imputa şi Lovinescu : «„Vieaţa nouă" ne-a dat, fără vigoare totuşi, o doctrină a ideologiei moderniste», «printr-o activitate mai mult doctrinară decît practică» [84].

Capii simbolismului românesc erau personalităţi care-şi compensau vocaţiile. Poetul Macedonski cu criticul, iar criticul şi lingvistul Densusianu cu poetul. Unul a afirmat simbolismul în primul rînd prin creaţia artistică, celălalt prin cercetarea teoretică. Densusianu nu spunea lucruri în plus faţă de Macedonski în spaţiul general al discuţiilor, numai că el le-a formulat într-un limbaj critic ca atare, în propoziţii estetice. Ceea ce la directorul „Literatorului" părea sau devenea uneori o manifestare personală de a impune cu orice chip o nouă şcoală poetică, la Densusianu se simţea în cercetările sale teoretice ca necesitate obiectivă a timpului. Macedonski prevestea poezia „viitorului", Densusianu o vedea realizîndu-se. El n-a început la „Vieaţa nouă" o luptă literară, ci s-a înrolat, fără să-şi dea seama, în rîndurile combatanţilor de pe baricada „Literatorului". Nu l-a recunoscut niciodată pe Macedonski ca pe părintele său literar, dar, paradoxal, pentru că erau contemporani, nici acesta, entuziast şi mărinimos cu admiratorii, n-a tresărit la apariţia unei reviste care prelua mesajul poetic al „Literatorului". Atît de apropiaţi prin aceleaşi concepţii artistice, au rămas totuşi ca doi străini, dacă nu ca doi adversari. De aici, impresia unora că cele două reviste literare marchează două îndrumări estetice diferite ; de aici confuzia în istoria literară, după care „Vieaţa nouă" ar marca începutul modernismului, termen sinonim cu decadentismul. Cele două reviste, şi implicit mişcările literare pe care ele le-au iniţiat, au fost expresia aceluiaşi unic curent literar : simbolismul. Una se înscrie ca deschizătoare de drum, alta ca mesageră a acestui curent în secolul nostru. În aparenţă însă, cum revistele au fost opuse una alteia, par două şcoli aparte. Adevărul e că fiecare dintre conducătorii lor a reuşit să grupeze în jurul său o serie de colaboratori dintre care s-au evidenţiat personalităţi artistice marcante. „Vieaţa nouă" şi-a format cenaclul ei de poeţi, gratulîndu-i cu calificative exagerate, aşa cum învăţase din paginile „Literatorului". Cu toate acestea, simboliştii lui Densusianu nu difereau prin structură şi univers poetic de simboliştii „Literatorului". Modelele franceze, cu diferenţieri de nuanţe mărunte, rămîneau neschimbate şi pentru unii şi pentru alţii. Simbolismul de tip Rollinat apărea în „Vieaţa nouă" prin pana lui I. M. Raşcu, cum apăruse în „Literatorul" prin pana chiar a lui Macedonski. Nu au fost poeţi francezi preferaţi mai mult într-o parte sau în alta. Densusianu îi studiase ca om de cultură şi critic, Macedonski îi înţelesese ca poet. Nu putem vorbi, deci, de o direcţie opusă „Literatorului" în istoria simbolismului românesc prin apariţia „Vieţii noi", pentru că aici se vorbeşte de Stuart Merill, de H. de Régnier şi alţii, cînd fondul direcţiei teoretice se păstrează intact. Firesc că revista lui Densusianu constituie un moment teoretic de seamă, singurul, poate, ca focar, în secolul nostru, pentru propagarea simbolismului. Dar numai în timp. N-a anulat nimic din ceea ce făcuse Macedonski, a adăugat numai şi a luminat, a încercat să clarifice finalitatea, sensul, să-i justifice existenţa obiectiv,

[84] *Evoluţia ideologiei literare*, I, p. 126.

ca fapt reclamat de dezvoltarea vieţii sociale. S-a luptat să-şi înjghebeze o şcoală poetică nouă, cînd ea de fapt exista mai înainte şi de pe băncile ei se ridicaseră în poezie poeţii pe care Densusianu credea că i-a format singur.

Concomitent cu pledoaria publicistică din paginile revistei „Vieaţa nouă", Ovid Densusianu inaugurează ca profesor universitar cursurile de literatură franceză contemporană, ocupîndu-se de scriitori cu precădere simboliști (H. de Régnier, E. Verhaeren, P. Fort, Fr. Vielé-Griffin, St. Merill, Ch. von Lerberge). De data aceasta, criticul, informat şi sensibil la fenomenul literar occidental, parcurge dezinvolt literaturile spaţiului latin, surprinzîndu-le orientarea, tendinţele şi specificul. În esenţă, aşa cum recunoştea el însuşi, demonstraţia de critică eseistă a lui Densusianu urmărea un singur scop : „însemnătatea pe care a avut-o simbolismul în regenerarea literaturei după 1880, cum şi caracterul lui eminamente latin" [85]. De fapt, adevărata şi substanţiala intervenţie a criticului în promovarea simbolismului românesc se găseşte în ciclul de prelegeri tipărit în volumele *Sufletul latin şi literatura nouă* şi în seria de conferinţe publice ale colaboratorilor revistei lui Densusianu [86]. În „Vieaţa nouă", puţinele intervenţii teoretice nu puteau constitui decît elemente disparate ale unui sistem estetic. Baza teoretică a esteticii simboliste este pusă abia în aceste studii de mare cultură, informaţie şi sensibilitate. Revista nu putuse decît prin atmosferă şi preocupări să iradieze spiritul noii literaturi. Îi lipsea nervul polemic de tribună al „Literatorului". Densusianu are însă meritul de a fi făcut educaţia artistică a publicului, familiarizîndu-l cu operele noi ale literaturii franceze contemporane, ale impresionismului în pictură, ale wagnerianismului în muzică ; vorbindu-i de Rimbaud, Mallarmé, de Monet, Cézanne, Cézar Frank etc., pregătind terenul propice pentru o literatură care să corespundă secolului.

„În simbolism poetul căuta un aer mai liber, în care aripile interne să nu se frîngă de gratiile unor legi poetice prea strîmte, căuta adică tocmai ce repudiau simboliştii, integritatea conţinutului afectiv" [87].

Poet şi critic, teoretician al literaturii, Densusianu are un dublu avantaj faţă de Macedonski. Entuziasmul său pentru simbolism nu mai apare ca o explozie a temperamentului artistic. Receptarea simbolismului este motivată teoretic, dezbătută cu incursiuni savante prin literaturile neolatine. Polemica sa e de ordin intelectual şi erudit. Densusianu scrie o adevărată istorie a simbolismului nostru, căutîndu-şi strămoşii printre scriitorii romantici şi naturalişti, fixîndu-l istoriceşte în lanţul dialectic al literaturii europene. Undeva, deci, partizanul fervent al noii literaturi este obiectivizat, temperat în elanul său de istoricul şi criticul literar.

Simbolismul, în demonstraţia lui Densusianu, e o realitate artistică cerută de un întreg curs al evoluţiei literaturii pînă la sfîrşitul secolului trecut. Numai că în această demonstraţie criticul trecea cu vederea peste literatura realistă, confundînd şi preluînd literatura veritabilă, nouă, drept literatura simbolistă. El vorbeşte în exclusivitate de o literatură

[85] *Sufletul latin în literatura nouă*, I, 1922, p. 7.
[86] Conferinţele „Vieţei Noua", Seria I, 1909, Bucureşti, 1910.
[87] G. Călinescu, *Ovid Densusianu : 35 de ani de învăţămînt*, „Adevărul literar şi artistic", an. XI, 1932, seria a II-a, nr. 626, 4 dec., p. 5.

cu adevărat nouă : cea simbolistă. În rest, în ceea ce privește literatura română realistă, trece totul în lada veche de zestre a semănătorismului și poporanismului. De aceea, trebuie făcută o delimitare nuanțată a sensurilor, întrucît Densusianu folosește termenul de „poezie nouă" pentru toată poezia autentică, socotind-o poezie simbolistă pentru că ea reflectă atmosfera veacului nostru. Din această cauză, principiile sale estetice depășesc perimetrul teoretic al simbolismului sau, mai bine zis, contribuțiile sale lărgesc sfera și noțiunea poeziei simboliste [88]. Densusianu dă acces poeziei simboliste senine, teoretizează despre nevoia unei poezii energice, vitaliste, deschizînd Pegasului barierele orașului. În urma dezvoltării rapide a capitalismului, orașele devin centre aglomerate, mișcările sociale, conflictele de clasă între proletariat și burghezie atrag interesul artistului modern. De acum începe poezia românească să-și caute muza pe străzi, prin parcuri, mahalale și piețe. E descoperită o Arcadie poetică în inima orașului. Apare sentimentul citadin al poetului român cîntînd noua geografie socială. Contactul și mijlocirea prin traduceri, articole cu poeții urbanieri ca Verhaeren, Albert Samain, H. de Régnier, atît de popularizați în „Viața nouă", stimulează nervul de mișcare al direcției poetice a lui Densusianu. Pătruns în acest univers citadin, poetul va descoperi o realitate care de multe ori contravine principiilor sale estetice. Prin atîtea voci se aud protestele muncitorilor și strigătele lor de luptă. Îndemnul lui Densusianu adresat poeților de a intra în șuvoiul regenerator de vitalitate al orașului, indirect a schimbat multor scriitori tineri optica simbolistă, le-a orientat inspirația spre focarele sociale vii. E un punct de onoare al pledoariei pentru simbolism a lui Densusianu. Descoperind orașele, poeții cenaclului său au fost nevoiți să descopere și realitățile paupere, ajungînd, unii dintre ei, la poezia socială protestatară. Nici nu se putea altfel în fața argumentelor formulate cu atîta căldură pentru a convinge că orașul rămîne marele rezervor de cunoaștere umană și nu „o alcătuire babilonică în care ne pierdem, nu găsim firul de orientare, putința de a ne reculege, de a fi cum dorește de multe ori gîndul nostru" [89].

Orașul este o componentă de bază a vieții sociale, fără de care nu se pot vedea acele „aspecte caracteristice ale vieții moderne" [90].

Densusianu elogia îndrăzneala simboliștilor de a fi cîntat „cei dintîi" „pe omul modern, pe muncitorul aprig, mînat de dorul cuceririlor materiale ori spirituale" [91].

Poezia solicitată de criticul și poetul Ervin, este acea operă care „aduce un fond cu desăvîrșire nou" și care este „expresiunea prefacerilor continue a aspirațiilor spre ceva nou". Ea trebuie „să redea", „să zugrăvească". Însă gloria pe care el le-o atribuia simboliștilor era numai în parte meritată : era gloria cuvenită creatorilor care au înțeles să-și pună opera „în acord cu viața care ne înconjoară, pentru ca să ne regăsim în ea, pentru ca să nu ne pară ceva arhaic, un anacronism" [92].

---

[88] Mircea Tomuș, *Ovid Densusianu, critic literar*, „Steaua", an. XV, 1964, nr. 1, p. 79—87.

[89] Ov. Densusianu, *op. cit.*, vol II, p. 45.

[90] *Op. cit.*, p. 5.

[91] *Op. cit.*, p. 19.

[92] *Op. cit.*, p. 13.

Desigur că doctrina „elitei", a aristocratismului artei, pe care o afirma cîndva şi Macedonski, nu permitea această sudură temeinică „cu viaţa care ne înconjoară". E adevărat că Densusianu n-a recomandat poezia simbolist-instrumentalistă sau a consonanţelor auditive, cu alte cuvinte n-a cultivat excesul formalist, jocul, magia muzicală a versului. În nesfîrşitele polemici, intervenţii, pledoarii şi lecţii poetice, Densusianu a păstrat, ca în întreaga sa activitate intelectuală, o linie a bunului simţ. Poezia simbolistă trebuia să fie poezia veacului, a noii sensibilităţi a omului modern ; niciodată criticul nu se complace în excentricităţi. Densusianu iubea poezia nouă a lui Verhaeren şi Francis James, dar lăsa pe criticul şi istoricul literar din sine s-o motiveze, s-o explice şi s-o înţeleagă. Nu există de altminteri un alt poet român în trecut care să mai fi făcut atîtea elogii civilizaţiei urbane, cu atît mai mult cu cît intervenţiile sale erau în plină dominaţie a semănătorismului şi poporanismului. Criticul dovedea supleţe în înţelegerea artei pe o zonă largă de viaţă, căci cu aceeaşi frenezie analizează poezia modernă a satului ca şi poezia citadină, vede posibilă „o poezie a ştiinţei", „a minunatelor cuceriri la care a ajuns gîndirea omenească prin ştiinţă". Toate aceste formule teoretice îndeamnă şi recunosc nevoia vitală a artei de a coborî în viaţă şi de a intra în ritmul dezvoltării sociale. Densusianu nu s-a dat în lături să recunoască legal în universul poetic nou orice element care apăruse în viaţă şi îi era caracteristic pe o anume latură. Scientismul pozitiviştilor şi, mai presus de acesta, avalanşa de descoperiri ştiinţifice, procesul de industrializare rapidă în faza de trecere la imperialism a statelor capitaliste, era o realitate incontestabilă. Ce este frumos şi cucereşte simpatie în apărarea principiilor estetice ale lui Densusianu e entuziasmul ponderat, comprehensiunea pentru ceea ce era nou, îndrăzneala şi previziunea sa. Cît au luat poeţii simbolişti din exemplele sale e un alt subiect. Esenţialul rămîne că în teoretizarea sa prosimbolistă, Densusianu dă amploare noţiunii estetice, o priveşte în contextul vieţii şi o raportează la viaţă. Factorul de bază îl constituie această referire permanentă la realitatea nouă ivită după 1900, a poeziei. El credea că noua literatură este cea simbolistă, menită să arate „încrederea neţărmurită în forţele sufletului nostru, o curajoasă atitudine faţă de viaţă" [93]. Faţă de Macedonski, Densusianu are acest avans de orientare realistă, legînd fenomenul literar de viaţă, comentîndu-l ca o oglindă a ei. N-a elogiat pe Rollinat, Verlaine, sau pe Baudelaire, deşi erau totuşi în paginile „Vieţii noi". Poeţii săi noi sînt Verhaeren, James, Maeterlinck. Ei îi dau revelaţia unei lumi neîntîlnită aiurea.

Al doilea moment de afirmare şi de difuzare a simbolismului îndreaptă linia de orientare a „Literatorului" spre viaţă, inspirînd-o „din atingerile cu viaţa de azi". Gustul nu-l împotmoleşte în concepţii abstracte. „Realitatea vie" este fondul real al poeziei noi. Drumurile simboliştilor s-au abătut însă, nu o dată, de la aceste principii sau le-au străbătut în sens invers, slujind scopuri ostile artei şi vieţii. Însă, oricum, Densusianu rămîne un teoretician al „poeziei noi", după care scriitorii noi trebuie

[93] Ov. Densusianu, *Sufletul nou în poezie* (în *Conferinţele* „Vieţei Noua", Seria I, 1909, Bucureşti, p. 33.

„să fie călăuziți de o viziune luminoasă și de stăruința de a descoperi în sufletul omenesc elementele superioare, nobleța lui".

Desigur că D. Micu, cînd admite al doilea moment al simbolismului în poezia lui Petică-Anghel, se gîndește strict la structura poeziei, în afara contextului teoretic, singurul care poate să propage și să îndrume mișcarea literară. Ca orientare, îndrumare și profunzime în receptarea și în difuzarea noii poetici de la începutul secolului nostru, în direcția care s-o integreze în sfera vieții și în angrenajul dinamicii sociale, „Vieața nouă" a lui Ovid Densusianu rămîne cel de-al doilea moment teoretic și ultimul în istoria simbolismului românesc.

MOMENTS DANS LA RÉCEPTION ET LA DIFFUSION DU SYMBOLISME ROUMAIN

RÉSUMÉ

L'auteur souligne que la période comprise entre les deux dernières décennies du siècle passé, et qui commence avec 1880, année de la parution de la revue *Literatorul* (Le littérateur), sous la direction de Al. Macedonski, représente le premier moment de la réception et de la diffusion du courant symboliste dans l'histoire de la littérature roumaine.

Ce qui caractérise cette première phase du symbolisme c'est qu'il se manifeste en plein éclat du romantisme, bien avant son déclin et l'apparition des épigones.

Ce courant dont l'origine remonte à Baudelaire et Rollinat et à leur poésie macabre et satanique, malgré son credo et son affectation tapageuse, n'a pas atteint la grande poésie de Macedonski.

Nous lui en somme toutefois redevables pour l'effort de renouvellement, pour l'esprit de non-résignation, pour la recherche d'un nouveau langage poétique.

Macedonski cependant, poète, n'avait pas reussi à fixer au moyen d'une esthétique propre, la position du nouveau courant, encore que certains éléments de cette esthétique se trouvaient parsemés dans les articles publiés par sa revue, tels «La poésie des harmonies auditives», «La poésie instrumentale-symboliste», etc. Aussi bien une seconde phase prend forme avec la parution de la revue *Vieața nouă* (La nouvelle vie) en 1905, dirigée par Ovide Densusianu, qui en combattant d'autres courants littéraires de diversion comme celui groupé autour de la revue *Semănătorul* (La Semeur), ou celui de la revue *Viața Românească* (La Vie roumaine) nous fait connaître la poésie occidentale moderne et encourage en tant que réaction contre la poésie patriarchale et idyllique du village, la poésie citadine, expression de la sensibilité de XXe siècle, la poésie des paysages industriels, etc. Il recommande également de s'affranchir de la rime, de développer le vers libre et la musicalité intérieure.

Quant aux fondements théoriques de ce nouveau courant il incline plutôt vers la poésie de H. de Régnier, Verhaeren, Maeterlinck.

О ВОСПРИЯТИИ И РАСПРОСТРАНЕНИИ СИМВОЛИЗМА В РУМЫНИИ

РЕЗЮМЕ

Автор устанавливает, что в румынской литературе символизм появился и начал распространяться в последние два десятитетия прошлого века, точнее с 1880 г., когда А. Мачедонский приступил к изданию журнала «Литераторул». Для этой первой фазы существования румынского символизма характерно то, что он развивался в эпоху расцвета романтизма, который еще не вступил в фазу своего упадка и эпигонизма. Румынские символисты в своем творчестве ориентируются на мрачную сатанинскую поэзию Роллина и Бодлера, что однако не мешает тому, чтобы отметить их стремление к обновлению, духу непримиримости, постоянные поиски нового поэтического языка.

Второй значительный период румынского символизма связан с журналом «Виаца ноуэ» (Новая жизнь), возглавлявшимся Овидом Денсусиану. Мачедонскому не удалось закрепить эстетические позиции нового течения, хотя некоторые элементы эстетики уже встречались в статьях, публиковавшихся в «Литераторуле»: «поэзия слуховой гармонии», «инструментально-символическая поэзия» и т.д. Денсусиану борясь против реакционных литературных течений — «семэнэторизма» и «попоранизма» — знакомит читающую публику с современной западной поэзией, противопоставляет патриахальной поэзии, воспевающей сельскую идиллию, городскую поэзию, отражающую чувства XX века, поэзию промышленных пейзажей, освобожденную от рифм. С точки зрения теории он приближается к поэзии Ренье, Верхарна, Метерлинка-

SIMBOLISMUL FRANCEZ

DE

VALERIU CIOBANU

INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

„Simbolism" ca şi alţi termeni generici, adesea folosiţi în istoriografia şi critica literară, cum ar fi clasicism, romantism, naturalism şi realism, afară de accepţiunea istorică delimitînd existenţa unui grup constituit de scriitori au şi alte semnificaţii. De obicei astfel de cuvinte poartă şi înţelesul unor anume categorii estetice. Ele indică o metodă de realizare artistică, o optică anumită asupra lumii şi un cuprins tematic, sau mai bine zis o diferită nuanţare a accentelor în faţa reprezentării vieţii. Termenii respectivi au o dozare diferită a semnificaţiilor incluse. Bunăoară „romantism" şi, într-o oarecare măsură „clasicism" sînt şi ecoul unor stări afective substituind, în ultimă instanţă, termeni ca „lirism" şi „obiectivitate", nefolosiţi pentru desenarea unor anume epoci literare. De aici fluctuanţa în întrebuinţarea lor. A spune că Horaţiu sau Ovidiu sînt romanticii epocii clasice, nu este o antinomie. De asemenea se poate vorbi de elemente clasiciste la romantici. „Şcoala romană" a lui Moréas şi a discipolilor săi ca Ernest Raynaud, Raymond de la Tailhède şi alţii, reprezintă un clasicism simbolist, după cum Verlaine este un romantic simbolist.

Au existat şi curente al căror stindard nu a reuşit să exprime decît mai ales o modalitate tehnică legată de o anume epocă, ne referim la „parnasianism". Altele dimpotrivă au căpătat cu timpul accepţiuni foarte extinse. E cazul cu „realism" prin care, din ce în ce mai mult, se înţelege raportul scriitorilor faţă de realitate. Termenul de „naturalism" tinde să-şi asume desenarea unor zone inexpresive, din punct de vedere artistic, ale vieţii, cum ar fi teratologicul, obscenul fără tendinţa de generalizare, în genere amănuntul ineficace pentru creaţie. Ca şi aceşti termeni ajunşi, într-un grad sau altul, la exprimarea unor zone mai vaste de semnificaţii, depăşind nomenclatura necesară cronologizării unor literaturi, şi *simbolismul* are mai multe înţelesuri.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 1, P. 45–71, BUCUREŞTI, 1965

Faptul se datorește și motivului că ivit într-un moment cînd cam toate tendințele pe care și le atribuie apăruseră la predecesori, simbolismul nu venea să contureze atît programul unei școli literare unitare, a unei doctrine bine organizate, ci a schițat doar o sumă de procedee artistice, cu alte cuvinte un mod poetic și, într-o măsură, un univers tematic. De asemenea, o stare mai curînd senzorială decît afectivă. Nu e mai puțin adevărat că manifestele literare, cenaclurile și revistele simboliste, ca și însăși ivirea termenului, aparțin unei anumite epoci sau, mai clar, unor anumite generații de poeți din Franța, unde curentul s-a născut ca o replică istorică, în conformitate cu legile de dezvoltare dialectică, dată unor opinii și tendințe care, la rîndul lor, succedaseră concepției romantice, înlăturînd anumite abuzuri prin alte abuzuri.

Ferdinand Brunetière, încă în 1891 în articolul *Le symbolisme contemporain (Essais sur la littérature contemporaine*, Paris, Calman-Lévy, éditeures, pp. 133—156) apreciind atitudinea unor reviste ca „Ecrits d'art" și „Entretiens littéraires" și a unor poeți precum Maurice Maeterlinck, Stuart Merrill, Jean Moréas și Jean Psichari găsea, ca trăsătură comună simboliștilor, combaterea abuzurilor naturaliștilor. Încercînd să pastișeze limbajul nu lipsit de emfază al poeților în cauză, el spunea că simbolismul este „une urgente réaction, ou mieux nommé révolte, contre le turpide asservissement du naturalisme". O astfel de caracterizare, deși susținută de argumentul combaterii viziunii naturaliste a lumii de către o bună parte dintre poeții timpului, ar părea că îngustează semnificația curentului. Dacă însă ne referim numai la simboliștii penultimului deceniu al secolului trecut din Franța nu putem să nu-i dăm dreptate întrucîtva lui Brunetière. În nici un caz, totuși, noțiunea, în general, nu poate fi considerată numai ca semnul unei combateri a acestui curent. Dacă ne gîndim că *Les Rougon-Macquart* a lui Zola apare în 1871—1893, iar o primă ediție din *Fleurs du mal* se publică în 1857 ar însemna să excludem pe Charles Baudelaire din mișcarea simbolistă deși are mai numeroase elemente simboliste decît mulți poeți aparținînd curentului. Pînă și simbolismul lui Paul Verlaine, ale cărui *Poèmes saturniens* fixîndu-l pe orbita poeziei simboliste apar înainte de 1870, ar fi pus sub semnul întrebării.

Totuși articolul lui Ferdinand Brunetière vorbește și de o reacțiune a poeților contemporani cu el împotriva pozitivismului lui Auguste Comte și a parnasianismului.

Majoritatea comentatorilor de mai tîrziu ai simbolismului francez, John Charpantier *(Le symbolisme*, Paris, 1927), P. Martino *(Parnasse et symbolisme*, Paris, 1930), René Lalou *(Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, 1925), Daniel Mornet *(Histoire de la littérature et de la pensée française contemporaine*, Paris, 1927), Fortunat Strowski *(Tableau de la littérature française au XIXe siècle et au XXe siècle*, Mellotte, éditeur, Paris) și alții de asemenea explică creșterea simbolismului prin opoziție față de pozitivism și față de copiii săi literari naturalismul și parnasianismul. Văzută de departe și dogmatic, interpretarea e fructuos didactică, dar prea îngustă pentru a duce la o elucidare deplină a genezei curentului și la deducerea numai prin această opoziție a orizontului poeticii simboliste.

Dacă cronologic, așa cum am văzut, naturalismul a succedat și nu l-a precedat pe Baudelaire, legăturile cu „parnasul contemporan" și chiar aderența, pînă la un timp, la parnasianism a unor poeți atît de caracteristici simbolismului ca Verlaine și Mallarmé ar putea dezorienta. Adevărul este că moștenind damnarea romantică, cultul artei parnasian, și însușind ceva din predispoziția către maladiv și insalubru a naturaliștilor, simbolismul este un curent distinct față de celelalte. Romanticul declamă, simbolistul șoptește. Parnasianul e descriptiv și rațional, simbolistul eufonic, sugestiv și uneori irațional. Naturalistul e precis prin amănunte, adesea din afara sferei artei, simbolistul imprecis și aerian. Diferențele față de aceste curente au existat, a existat și opoziția față de ele. Dar nu negația lor a determinat nașterea și specificul simbolismului.

Rămîne de văzut cum trebuie înțeleasă opoziția simboliștilor față de pozitivism. Desigur că între filozofia lui August Comte, pe care naturaliștii o socoteau un punct de plecare pentru doctrina lor literară, și simbolism nu există punți de legătură. Dar nu e de crezut ca premisele unui curent literar pe care am menționat că le întîlnim la Baudelaire să se fi născut prin opoziție față de o filozofie înainte de apariția unui curent literar ca naturalismul, revendicîndu-și directa descendență din această filozofie.

Nașterea simbolismului, ca și dezvoltarea lui trebuiesc căutate în evoluția istorică, și în special în acea socială, a Franței. Născute în timpul imperiului, cu o burghezie stabilă, sub Napoleon al III-lea, tendințele și elementele simboliste încep să-și caute o justificare programatică după căderea împăratului, curînd după instaurarea celei de-a treia republici franceze, care consfințea stabilitatea aceleiași burghezii. După 1850, în Franța, filistinismul și rutina păturilor „mijlocii" ajung să exaspereze pe intelectuali în așa grad încît divulgarea sau evitarea acestei mentalități devin frecvente la scriitori. Literatura de demascare a modalităților de parvenire a burgheziei, caracteristică lui Stendhal și Balzac, pare a-și fi îndeplinit menirea. Literatura de elanuri umanitare romantice amuțește o dată cu frîngerea speranțelor legate de revoluția din 1848. Dezorientarea ideologică din literatura franceză a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea se poate constata în continua înmulțire a tendințelor și curentelor literare mai evidentă după 1870, mai sigur după înăbușirea Comunei din Paris. Între altele, după această dată, caută să se definească în calitate de curent și simbolismul.

Revenind la al șaselea deceniu al secolului, semnalăm că în 1853 apar *Poemele antice* ale lui Leconte de Lisle, activ participant la revoluția din 1848, care dezabuzat de insuccesul luptei sale republicane, se retrăgea într-o literatură de cult al artei pure și de evadare din realitate prin evocarea unor legende mitologice. Charles Baudelaire, în anul revoluției, ca și confratele său parnasian, luptase pe baricade, scoțînd și un ziar republican *„Le Salut public"*, împreună cu Champfleury și Toubin. Resemnat din punct de vedere politic ca și Leconte de Lisle, în 1857 publica *Les fleurs du mal*, unde evadarea din realitatea cotidiană instaurată de ordinea lui Napoleon al III-lea este evidentă. Elementele simboliste cuprinse în

opera lui Baudelaire intră în contradicție cu gusturile filistine ale majorității intelectualilor burghezi ai timpului. În același an în care apar versurile lui Baudelaire (1857), Gustave Flaubert publică *Madame Bovary* în care demască diferitele fețe ale mediocrității burgheze. Este interesant că opera poetului presimbolist are cu eroina marelui realist francez, bineînțeles păstrînd proporțiile, unele coincidențe. Emma Bovary, ca și simboliștii, va încerca o fugă de banalitate și uneori de trivalitate și va fi cuprinsă de un «spleen» caracteristic, generat de îngrădirile psihologiei mic-burgheze. Ca și poeții de mai tîrziu, Emma Bovary se ridică, în felul ei, împotriva vieții stereotipe, a conformismului, a monotoniei, a realității din jur, va simți plictisul provincial, va avea sentimentul izolării, și al melancoliei vagi. Va căuta refugiul în vis și în viața erotică. Are oroarea platitudinii și simte chemarea fastului, a gusturilor selecte, a parfumurilor, a evaziunii din cotidian, dă prioritate imaginației, simte apăsarea monotoniei flașnetei, are o pronunțată anxietate, o sensibilitate excesivă. Se plînge de existență, nu e lipsită de elanuri mistice și dezorientare.

E greu de presupus că dacă Emma Bovary ar fi fost poetă ar fi devenit o precursoare a simboliștilor. Dar nu este mai puțin adevărat că aceste caracteristici comune duc la ideea că astfel de stări de spirit existau în societatea burgheză, fără a fi generate neapărat în mod conștient de spiritul de contradicție în fața pozitivismului, a naturalismului sau a parnasianismului. Simbolismul este de fapt o reacțiune burgheză a spiritului prin stări de evaziune la fel de burgheze. Opoziția față de pozitivism și naturalism există în măsura în care sistemul filozofic menționat și curentul literar amintit sînt expresia directă a spiritului burghez comun pe care îl repudiau simboliștii.

Lucrarea de față nu urmărește atît un istoric al simbolismului francez, cît o încercare de sinteză a procedeelor curentului și a universului său poetic, care ar putea să servească la recunoașterea elementelor simboliste la poeții români. Înainte de a trece la amănunte e nevoie să fie scoase în evidență cîteva note distinctive ale curentului.

Deși, în ultima instanță, curentul este idealist, reprezentanții de seamă ai poeziei simboliste nu s-au putut eschiva de realitate. Această realitate transpare în opera lor, deși văzută din anumite puncte de vedere și exprimată prin modalități artistice specifice. În general se pornește de la repudierea unor adevăruri vizibile, și se caută o prelungire a protestelor (adesea pasive, prin evadare) în imaginație. Pe de altă parte, nu există simboliști puri, universul poetic al poeților socotiți că fac parte din acest curent fiind mai vast decît ar fi vrut să-l prezinte manifestele și programele. De la început precizăm că eticheta de *decadenți* atribuită de Albert Thibaudet (*Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Librairie Stock, Paris) nu se potrivește simboliștilor. Substituirea termenilor e riscantă în măsura în care simbolismul se opune, fie și în mod placid, ineficace pe plan social, spiritului obișnuit burghez. Confuzia a provenit de la o poezie a lui Paul Verlaine în care autorul *Romanțelor fără cuvinte* se compară cu Roma decadentă și de la numele „Le décadent" purtat de o revistă simbolistă.

Cuvîntul „decadentism", în mod curent folosit pentru o poezie marcînd anihilarea artei, uneori prin abuzul metodei de a sugera prin hermetism, reprezentată de futurism, dadaism, suprarealism etc., de tot felul de şcoli teribiliste proclamînd ca dogmă lipsa de idei şi căutînd numai extravagantul criptic, are cu totul altă accepţiune decît cea istorică.

Uneori termenul e folosit pentru colaboratorii revistei menţionate de noi, dar cu prudenţă, întrucît poeţii care publicau în „Le décadent" aveau diverse tendinţe. Faptul că treceau uşor de la o publicaţie la alta denotă că se poate vorbi, cel mult, de un grup simbolist eclectic a cărui diferenţă de alte grupuri e greu perceptibilă. Din manifestul publicat în numărul revistei pe 10 aprilie 1886 (reprodus de P. Martino, *op. cit.*, p. 144) ar rezulta că decadenţii „nu sînt o şcoală literară". Au totuşi un scop care îi leagă : „Misiunea lor nu este de a crea. Ei nu au decît de a distruge, să cadă vechiturile" [1]. Ideea că omul modern e blazat vine de la constatarea că „societatea se dezagregă datorită acţiunii corosive a unei civilizaţii insalubre" [2]. Sîntem puşi deci în faţa unui curent anarhist antiburghez care remarcînd de fapt consecinţele dezvoltării rapide a societăţii capitaliste o repudiază. În acelaşi manifest se remarcă : „religia, moravurile, justiţia totul decade". Dat fiind că unii din grupul de la „Le décadent" au colaborat la revista socialist-revoluţionară „Nouvelle rive gauche" şi la alte publicaţii care cereau o „Republică internaţională" şi schiţau „reconstrucţii comuniste ale Franţei" [3] (P. Martino, *op. cit.*, p. 143), ne dăm seama că se miza, fie şi în mod inconştient, pe distrugerea vechilor forme sociale. Rezultă că „decadentismul" ca noţiune istorică e un fel de nihilism francez avînd înclinaţia de a indica decăderea formelor de suprastructură capitalistă. Ideea că lumea ar degenera este împărtăşită mult mai rar şi mai inconsecvent decît de naturalişti. Decadentiştii din Franţa sfîrşitului secolului al XIX-lea sînt din punct de vedere teoretic latura mai protestatară a curentului simbolist, fără nici o legătură cu accepţiunea ce i-o dăm azi cuvîntului care-i denumea.

Jules Laforgue, considerat mai reprezentativ pentru direcţie, a izbutit să dea numele de „decadenţi" unei fracţiuni simboliste pentru cîţiva ani. După 1887, adică după moartea poetului, tinerii poeţi au preferat denumirea de „simbolişti". Poezia lui Jules Laforgue, în practică, nici prin grad de revoltă nici prin tematică nu îndreptăţeşte diferenţierea lui de alţi simbolişti. Un oarecare pesimism, nu fără ignorarea lui Schopenhauer, îi e propriu. El nu iese din liniile generale ale depresiunii evidente la majoritatea poeţilor romantici şi simbolişti din epoca burgheză, lăsînd să se simtă durerea unei vieţi sufocate de limitele şi prejudecăţile înconjurătoare. De altfel Laforgue a avut şi o sănătate şubredă, care i-a cauzat moartea la vîrsta de 27 ani. El cîntă ca simboliştii şi uneori ca romanticii solitu-

[1] „Leur mission n'est pas de fonder. Ils n'ont qu'à détruire, à tomber les vieilleries".

[2] „La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescente".

[3] „On est pour la République internationale ; on esquisse des reconstructions communistes de la France".

dinea, lipsa divinității, durerile din lume, efemeritatea vieții și a creațiilor umane. După exemplul lui François Villon evocă apusul gloriilor trecute :

„Babylone, Memphis, Bénarès, Thèbes, Rome,
Ruines ou le vent sème aujourd'hui des fleurs"
(Soir de Carnaval)

sau :

„Mais où sont les Lunes d'antan ?
Et que Dieu n'est-il à refaire ?"
(Locutions de Pierrot)

Din locurile comune simboliste întîlnim repulsia pentru banalitatea cotidiană : „Ah, que la Viert est quotienne"... *(Complainte sur certains ennuis),* langoarea provincială și pianul ca expresie a unei vieți mecanice :

„Un clavecin joue en face,
Un chat traverse la place :
La province qui s'endort
Plaquant un dernier accord". etc.
(Complainte de la lune en province)

Nu lipsește refugiul în cărți, un mod de a repudia psihologia burgheză înconjurătoare :

„Encore un livre ; ô nostalgies
Loin de ces très goujates gens,
Loin des saluts et des argents,
Loin de nos phraséologies !"
(Encore un livre)

La Jules Laforgue găsim și teama de toamnă și iarnă, și „ftizia pulmonară întristînd cartierul", frecvente la Bacovia, nostalgia plecărilor depărtate, bucuriile sărace duminicale etc. Pe linia lui Verlaine, dar în mai mare măsură, folosește ritmica și expresia populară. Mai mult decît atît, Laforgue merge către poezii în argot :

„C'est d'une maladie d'cœur
Qu'est mor', m'a dit l'docteur,
Tir-lan-laire !
Ma pauv' mère...
(La chanson du petit hypertrophique)

În versurile lui, ca și în ale altor simboliști, transpare cîteodată realitatea socială prin evocarea cîte unei imagini de muncitor, simbol al mizeriei și a stării morale deprimante în care erau ținuți :

„Et voici j'entends dans la paix de la nuit,
Un pas sonore, un chant mélancolique et bête
D'ouvrier ivre-mort qui revient de la fête
Et regagne au hasard quelque ignoble réduit"
(Soir de Carnaval)

În poezia lui Jules Laforgue nu ideea degenerescenței umane este evidentă ci aceea a spaimei de moarte și a scurtimii vieții : „Chantez ! dansez ! la vie est brève !" *(Soir de Carnaval).*

Elementele romantice, destul de multe la Jules Laforgue, sînt caracteristice de fapt tuturor presimboliștilor și simboliștilor, ele nu indică un spirit special „decadentist". În ce privește pesimismul lui, el nu este mai accentuat decît la unii romantici, ca Vigny sau Leopardi.

Descendența simbolismului din romantism este neîndoielnică. Acest curent, în Franța a avut mai multe direcții, o linie intimistă și meditativă caracteristică lui Lamartine, una filozofică evidentă la Alfred de Vigny, una militantă și alta pitorească. Ultimele două le întîlnim la Hugo care nu repudiază, de fapt, nici celelalte moduri de manifestare romantică. Desigur, prezentarea noastră este prea schematică, iar poeții desenați pentru a ilustra diferitele direcții ale curentului nu sînt priviți decît prin ceea ce ne par trăsăturile lor dominante.

După cum s-a mai remarcat, din pitorescul hugolian (cel din *Orientale)* au descins parnasienii. Se știe de asemenea că primii simboliști ca Verlaine și Mallarmé au constituit o reacție în sînul parnasianismului. Cu toate acestea, poeții aparținînd mișcării artistice de care ne ocupăm, prin unele aspecte merg către intimism și meditație, pe urmele lui Lamartine. Fenomenul nu poate fi privit însă ca o simplă continuare a romantismului. În poezia nouă, pe la sfîrșitul secolului trecut, este și o încercare de aplicare la viața modernă a cîntecelor medievale, ca și o reabilitare a formelor poetice din evul mediu. Se revine la balade, rondeluri și alte forme fixe, existente înainte de înflorirea clasicismului francez. Se tinde de asemenea la urbanizarea poeziei populare și la aplicarea prozodiei folclorice. S-au stratificat și unele influențe. S-a menționat astfel înrîurirea lui Spencer, ale cărui *Prime principii* s-au tradus în franceză în 1871 (în ele este tratat pe larg „Necunoscutul") și a lui Hartmann cu *Filozofia inconștientului,* publicată în franceză în 1877. Credem că o influență mai identificabilă ar fi acea a poeziei de vagă melancolie și spleen a lui Edgar Poë. S-a vorbit de o influență a literaturii ruse avînd adînci sondaje psihologice, în special de a lui Dostoievski, care s-a imprimat asupra aspectelor cognitive ale poeziei unor simboliști. S-a insistat mai mult asupra influenței lui Wagner.

Dacă luăm în considerație afirmația lui Paul Valéry (din prefața la un volum de versuri al lui Lucien Fabre) că „Ce que fut baptisé le Symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de *rendre à la musique leur bien*", wagnerianismul simboliștilor trebuie privit ca un element important. De fapt el constă în încercarea de a ajunge la o artă complexă, folosind toate mijloacele artistice. Poezia astfel concepută depășește literatura. Ea nu mai acționează numai intelectual-descriptiv sau narativ ca în cazul poeziei parnasiene și, în parte, a celei romantice, încercînd, în mai largă măsură decît mai înainte, să dea simultan senzații auditive, vizuale, tactile și olfactive. Astfel, ceea ce la alții era incidental, la simboliști devine o regulă, bineînțeles în cazuri de poezie izbutită. De aici preferința pentru flori satisfăcînd senzațiile vizuale, olfactive și tactile, totodată impresionînd prin prezentarea lor muzicală. Toate procedeele posibile sînt

folosite : evocarea, sugestia, reminiscența. Poezia devine astfel aluzivă și eliptică, mergînd spre simboluri, nu în sensul simbolicii romantice apropiate de alegorie, ci a simbolicii muzicale în care sunetele reprezintă stări sufletești. Pastelurile sînt interioare, văzute dinspre sufletul uman, sugerînd cîte o stare sufletească eufonică. Se recurge la evocări coregrafice luate drept simboluri, la procedee de pictură și uneori la evocarea sculpturală de reliefuri. Cuvintele devin hieroglife, simboluri perceptive. Tablourilor li se dă semiobscuritatea care însoțind vitraliile bisericilor gotice oferă teren fanteziei să completeze petele de umbră.

Vagul abstracțiilor evidente la unii simboliști, care cîteodată erau considerate o forțare a formulelor artistice curente, sau o divagație, este datorit adesea tendinței de a comprima într-un spațiu restrîns de cuvinte un maximum de germeni senzitivi și imaginativi cuprinși virtual. Simboliștii caută cuvintele și expresiile cît mai muzicale și mai sugestive prin sonoritatea lor.

Numele curentului a venit de la sonetul *Correspondances* al lui Baudelaire, a cărui interpretare a servit de manifest simboliștilor :

„La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans *une ténébreuse et profonde unité*,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent".

Desprindem din versurile lui Baudelaire accentul pus pe misterul înconjurînd oamenii, corespondența dintre parfumuri, culori și sunete și ideea că nu sîntem înconjurați decît de simboluri al căror limbaj tainic nu reușim să-l descifrăm. Este deci o încercare de căutare a indefinitului în finit, amintind de Novalis care socotea că universul este cognoscibil prin mijloace poetice. Desigur, concepția lui Baudelaire este idealistă. Cu toate acestea unitatea „tenebroasă și profundă" a lumii, de data asta nu este panteistă ca la unii romantici de tipul lui Novalis ci de sine stătătoare. De altfel, dealitatea concepției din sonet nu exclude materialitatea universului. Ideea dominantă rămîne că lumea este necunoscută și că nu există bariere între ceea ce considerăm de ordin material sau spiritual, nici între senzații. Marele poet nu afirmă nicăieri că lumea este de necunoscut. Nici simboliștii care-i urmară nu sînt agnostici. Dar cred că percepția, la data respectivă, nu ajunge să ne ofere decît simboluri-hieroglife nedescifrate ale universului. De aici căutarea unei terminologii capabilă să dea mai multe interpretări și să sugereze infinitul și indefinitul. Simboliștii contemporani cu naturaliștii vor obiecta că ideea preciziei și atotcunoașterii de sursă pozitivistă este eronată.

De la parnasieni, prin Baudelaire, a trecut la simboliști cultul artei. În *Les phares*, poetul „Florilor răului", crede că arta este eterna dovadă a demnității umane. Cu această ocazie creatorii pe care îi evocă sînt Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrand, Michelangelo, Watteau, Goya,

Delacroix. Poetul nu-şi arată o anumită preferinţă pentru vreunul din pictori, dar apreciază la fiecare locurile comune cu lumea poeziilor sale şi cu poezia simbolistă de mai tîrziu. La Rubens vede „un fluviu de uitare" concretizat în „carnea tînără" în care „viaţa curge". Leonardo da Vinci este „oglinda" „îngerilor fermecători", „încărcaţi de mister", Michelangelo reprezintă „locul vag" unde Hercule este amestecat cu Hristos. Poetul îi admiră contrastele. Watteau reprezintă carnavale campestre în decoruri „proaspete şi uşoare luminate de policandre". Goya oferă „coşmarul" iar Delacroix „lacul de sînge chinuit de îngeri răi."

Unii dintre comentatorii simbolismului au exagerat eventualitatea unei influenţe a lui Watteau asupra simboliştilor, gîndindu-se poate la *Fêtes Galantes* a lui Verlaine, operă inspirată direct din tablourile lui. Dar ciclul de poeme rămîne puţin caracteristic pentru poezia verlainiană. O asociaţie se poate face, totuşi, între marele pictor de la începutul secolului cu unii simbolişti, dar nu de ordin tematic, ci prin nuanţa de exuberanţă însoţită de vagă tristeţe şi de simplitate rafinată care transpar în *Sărbătorile galante* ale lui Watteau. Într-o măsură şi pictorul fusese un căutător de „paradise artificiale" terestre care lasă o boare de indefinită amărăciune. Dar ideea căutării acestor refugii din banalitatea cotidiană la poeţii simbolişti vine, aşa cum vom vedea, tot de la Baudelaire.

Cultul artei, pentru Baudelaire, implică şi cultul frumosului. Celest sau infernal, deşi implacabil şi impasibil, frumosul, după părerea marelui poet, face totuşi universul mai puţin hidos *(Hymne à la Beauté)*. Majoritatea poeţilor simbolişti vor găsi ca şi Baudelaire frumuseţi serafice sau terifiante dar nu vor reveni decît rar asupra impasibilităţii şi cruzimii frumosului.

Crezul simbolist exprimat de către Baudelaire în *Correspondances* este completat prin o poezie a lui Verlaine şi alta a lui Rimbaud, care nu fac decît să arate modul în care se poate transmite poetic universul unitar, deşi vag, preconizat de Baudelaire. În *Art poétique* (din *Jadis et naguère*), Verlaine pledează cauza versului poliform de care, de altfel, nu a făcut niciodată abuz. Apelul la muzicalitatea versului nu e decît o ilustrare a faptului că imprecisul la care făcuse aluzie Baudelaire poate fi transmis mai curînd muzical decît prin conţinutul cuvintelor :

„De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair.
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

. . . . . .

Rien de plus clair que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint".

E un apel la transmiterea eufonică a stărilor sufleteşti subtile, cu ajutorul căreia să se ajungă nu numai la exprimarea directă, clară, a stărilor raţionale, ci şi a celor imprecise, neconturate, greu de definit. Poezia trebuie să evite stridenţa clarităţii excesiv de precise a prozei, spre a putea evoca abia perceptibilul, contururi de imagini şi senzaţii fluide

și difuze, abia sesizabile, fără a recurge la brutalitatea coloritului prea viu, prin care cineva ar vrea să picteze ceea ce este abia o nuanță :

„Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor".

Poezia pentru Verlaine este o zonă artistică temperată, lipsită de violența spiritului crud, manifestat prin „înțepătura asasină" sau „rîsul impur", de aceea „ia elocința și rupe-i gîtul". Trecînd peste imaginea poeziei delicate, dictată mai curînd de temperamentul artistic al lui Verlaine și de care nu totdeauna simboliștii aveau să țină seama, reținem că respingerea elocinței, cu alte cuvinte a frazeologiei apoetice înzorzonate cu rime, era un aspect simbolist important. Deosebit de semnificativă este ideea emancipării versului de orice îngrădiri, putîndu-se dispensa, la nevoie, și de rimă, „bijuterie de-un ban", singura utilitate a versificației fiind desăvîrșitul acord dintre conținut și expresie. Verlaine nu a practicat totuși versul liber pe care însă îl vor folosi alți simboliști începînd cu Gustave Kahn, Vielé Griffin, Stuart Merrill.

Sonetul *Voyelles* al lui Arthur Rimbaud reia, dincolo de o aplicare mecanică și puțin convingătoare a atributelor coloristice acreditate unor anumite vocale, ideea corespondențelor baudelairiene. Lăsînd la o parte aparența de joc steril a acestei poezii a lui Rimbaud, putem distinge doar că anumite sunete ar fi mai adecvate exprimării unui colorit decît altele.

Cu întrezărirea unei simbolici cuprinse în obiecte, senzații, idei și a corespondențelor între ele, poeții aparținînd curentului caută un mod de exprimare pe cît se poate de sugestiv. Procedeele în linii mari sînt două : acel verlainian, spontan, clar și melodic-trubaduresc și cel mallarméian, orchestrat și construit deliberat. Rimbaud s-ar situa între cele două modalități artistice. Asta nu a împiedicat să se nască diferite fracțiuni simboliste. Curentul a generat în Franța un foarte mare număr de poeți socotiți integral sau, în parte, simboliști care, spre a ne exprima în limbajul lui Verlaine, nu reprezintă decît „nuanțe" ale aceleiași viziuni artistice. Diferențierile sînt mai curînd de ordin tematic sau, mai potrivit spus, de accentuare a uneia sau alteia dintre zonele tematicii aparținînd curentului. Simbolismul, în mai mare măsură decît romantismul, a dat naștere unor poeți monocorzi, înclinați să vadă numai într-un anumit fel, și numai anumite spații ale umanității.

În genere, simptomele unui curent literar apar înainte, uneori cu mult înainte, de a se fi încercat o sistematizare a tendințelor, sau de a se fi elaborat o nouă „artă poetică". S-a întîmplat ca tocmai cei mai mari poeți aparținînd, într-o măsură sau alta, simbolismului, să fie precursorii, sau cel puțin acei care au debutat, înainte de încercarea de a se formula o doctrină.

Poeții, într-un grad mai mare sau mai mic simboliști, din Franța și mai ales din alte țări, printre care și România, sînt mai lesne recunoscuți prin ceea ce au baudelairian sau verlainian. Din acest motiv, asupra celor doi inspiratori ai curentului ne vom opri ceva mai mult, extrăgînd din operele lor trăsăturile comune simboliștilor în genere.

Cu toată diferența de percepție artistică, de grad de sentimentalitate și temperamentală dintre cei doi mari poeți, amîndoi sînt dezabuzați politici. Ne-am referit la participarea lui Baudelaire la revoluția din 1848. Verlaine a luat parte în calitate de comunard la evenimentele din Paris de la 18 martie — 28 mai 1871. Poetul *Romanțelor fără cuvinte*, între altele a făcut parte din garda națională și a adăpostit pe unii dintre fruntașii insurecției. După căderea Comunei din Paris, Verlaine, „compromis", trebuie să se retragă întîi în nodrul țării, apoi chiar în străinătate, la Londra și Bruxelles. Atitudinea anticonformistă și antiburgheză a ambilor poeți se explică de la sine. Ajungînd la ideea greșită a ineficacității revoluțiilor, întrucît nu întrezăreau posibilitatea reușitei luptei proletare, Baudelaire și Verlaine se refugiază în cultul artei și cad în idealism. Ei reprezintă deci două generații care, cu o experiență asemănătoare ajung la un pesimism nelipsit de semnificații sociale. „Spleen-ul" simbolist, la origine nu se poate explica printr-o simplă influență a lui Edgar Poë sau a lui Arthur Schopenhauer.

Înainte de a vorbi de elementele simboliste ale operei lui Baudelaire, trebuie să facem o distincție între ce reprezintă poetul și ce este baudelairianismul. Opera promotorului are un cuprins mai vast, nelipsit de aspecte romantice, parnasiene și chiar, uneori, clasiciste. Baudelairianismul însumează numai trăsăturile însușite și dezvoltate de poeții din generația următoare, fiind într-un oarecare fel socotite elemente „noi". În realitate însă, în cele mai multe cazuri, nu sînt decît accepțiuni sau numai nuanțe noi date unor sensuri mai vechi.

Baudelaire era totuși într-un sens inițiatorul unei poezii noi în vremea sa, pentru că cerea poetului o aderență evidentă la actualitate, trăirea în contemporaneitate, care pentru dînsul se mărginea la acea psihologică a mediului său, care evita filistinismul și era considerat de el cu nervii subțiați. Faptul care astăzi ne pare atît de puțin eficient pe plan social reprezenta, pentru timpul dat, o revoluționare a poeziei înghețate în modernitatea perimată a romantismului ajuns rutină, sau refugiată în anacronismul tematic al parnasienilor. Elementele romantice ale operei lui Baudelaire nu sînt livrești ci mondene, în sensul că lumea „cultă" a timpului, în special acea aparținînd mediului artistic, suferea de un bovarism rafinat. De un bovarism rafinat și complex va suferi și creația precursorului simbolist.

Baudelaire este ultimul dandy și printre primii boemi ai poeziei franceze. Dandysmul boem al simboliștilor își găsește în el înaintașul. De aceea *spleen-ul* (termenul a pătruns la noi încă prin Negruzzi, V. Alecsandri și alții) capătă o altă accepțiune de cît o avusese la Byron, apropiindu-se de acel din *Scènes de la vie de bohème* a lui Henri Murger [4], al cărui roman începe să apară cu un deceniu înainte de publicarea *Florilor răului* (în revista „Corsaire Satan" în 1847—1849). Dezgustul de viață al lui Byron este dezgustul geniului neînțeles, pe cînd spleen-ul baudelairian seamănă cu ipohondria boemilor. E de la sine înțeles că există puncte de legătură între spleen-ul byronian și cel simbolist, ambele

[4] Titlul inițial *Scènes de la bohème*, Paris, 1851.

avînd în ultima instanță substratul unor decepții sociale. Accepțiunea termenului a fost modificată, nu printr-o modă lipsită de justificare, ci în virtutea unei evoluții istorico-psihologice survenite în mediul poeților. Paralel cu dezvoltarea burgheziei crește numărul literaților și în genere al artiștilor profesioniști din Franța. Poeții de curte dispăruseră o dată cu neoclasicismul. Ideea romantică a poetului mesianic s-a spulberat pe încetul, ajungînd înfrîntă de instaurarea regimului despotic burghez al lui Napoleon al III-lea. Rămăsese numai accepțiunea poeților profesioniști, care formau pe atunci o pătură declasată împreună cu pictorii, muzicanții, sculptorii. Recrutați din diferite medii sociale, ei trăiesc din epuizarea averilor moștenite, din expediente și într-un grad mai redus din veniturile artei profesate. Lipsiți de înțelegere și de încurajare din partea societății burgheze, își creează un mediu de cenaclu în care operele sînt realizate pentru un cerc închis.

Faptul a avut mai multe consecințe. În primul rînd, s-a mers către tendința primejdioasă a considerării artei ca un domeniu diferențiat de alte preocupări. În al doilea rînd, s-a ajuns la ideea înrudirii dintre diferite arte, menționată de noi. În al treilea rînd, un oarecare sentiment de izolare și de depresiune s-a încuibat în mediul literaților ca și al artiștilor.

Poezia lui Charles Baudelaire, trecînd peste contrastele care o caracterizaseră și găsirea sublimului uneori în zone ce păreau pînă la el refractare artei este o poezie a spleen-ului și a căutării unei evadări din urîtul insuportabil și indefinit, în „paradise artificiale". Intitularea unui oarecare număr de poezii *Spleen* nu este întîmplătoare. Starea psihologică deprimantă, ca și la simboliștii care i-au succedat, e provocată uneori de ceață, de mortalitatea crescută, de umiditatea rece care înfioară și prin „parfumuri murdare".

„Pluviôse irrité contre la vie entière,
De son urne à grand flots verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière
Et la mortalité sur les faubourgs brumeux"

Viața este strivită de copleșitoare evocări ale trecutului, „Am mai multe amintiri decît dacă aș fi avut o mie de ani", „Tristul" său creier poetul îl compară cu „o piramidă, un imens cavou", „un cimitir" purtat prin „languarea zilelor șchioape". Plictisul provine din dezinteresare față de viață :

„L'Ennui, fruit de la morne, incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité".

Cerul îl apasă pe însingurat lăsat „pradă lungilor plictisuri", întrucît orizontul „varsă o zi neagră mai tristă decît nopțile". Moartea speranței și defilarea cortegiului de dricuri purtătoare ale iluziilor de altădată, duce la spaima de viață :

„— Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Agonisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir".

Calităţi precum inteligenţa, sensibilitatea sau tinereţea sînt inutile în acest caz :

„Je suis comme le roi d'un pays pluvieux
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux..."

Omul, prin insensibilitate şi egoism a ajuns, în ochii poetului, un monstru plin de păcate, demonic şi orgiac, a cărui pierzanie vine de la plictis :

„La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
. . . . . .
Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre espirt enchanté.
. . . . . .
Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants
Dans la ménagerie infâme de nos vices,
Il en este un plus laid, plus méchant, plus immonde !
. . . . . .
S'est *l'Ennui !...*
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !"

(Au lecteur)

Din *Bénédiction* rezultă că ivirea poetului „în lumea asta plictisită" e o expiere a păcatelor părinteşti (de fapt o aluzie la destinul poeţilor în lumea capitalistă) şi apare ideea „poetului blestemat" care a succedat poetului damnat (romantic), reluată în *Sepulture d'un poète maudit* în *Alchimie de la Douleur* etc. Se ajunge la purificare prin suferinţă : „Ştiu că durerea este unica noblețe". Poetul, depăşind prin calităţi limitele oamenilor obişnuiţi, se simte pe pămînt un ostracizat :

„Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu de huées
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher".

(L'Albatros)

Rămîne totuşi voluptatea elevaţiunii peste miasmele morbide, necesitatea purificării celor care înţeleg limbajul florilor şi al obiectelor mute *(Elévation)*. Rămîne cultul frumosului, întruchipat, printre altele, şi de chipurile umane, ura împotriva degradării fizice :

„O ridicules troncs ! torses dignes des masques !
O pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques".

Frumusețea languroasă, maladivă (a romanticilor), nu poate, după părerea lui Baudelaire, împiedica admirarea „sfintei tinereți", purtătoare a adevăratului frumos. Marele dușman al vieții fiind „Timpul care mănîncă viața".

Dezorientarea morală a burgheziei, cauzată și de pierderea eticii religioase, fără a fi înlocuită de altă etică, ca și lupta dintre temperament și rațiune sub masca convenienței sociale duce la depresiune *(Le mauvais moine)*, ajungîndu-se astfel la cultul vieții primitive *(La vie antérieure)* sau la încercarea de a sonda subconștientul :

„Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes"

Poetul, sfîșiat de obsesia plictisului și de tendința de evadare din starea de spleen provocată de ideea că lumea este necunoscută, după opinia sa, ajunge la viziunea unui univers mohorît, cu orizontul de plumb, simțind „cruzimea rece a soarelui de gheață" *(De profundis clamavi)*, la nevoia de a se minți *(Semper eadem)*. Are cultul instrumentelor muzicale : „Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige" *(Harmonie du soir)*. Găsește în muzică unul din paradisele terestre *(La musique)*, un altul fiind cuprins în senzațiile olfactive *(Le flacon)*. Poetul caută o evadare în vin, stupefiante și dragoste *(Le poison)*. O predispoziție îl duce pe Baudelaire la cîntarea felinelor. Pisica pentru el fiind atît simbolul necunoscutului din om *(Le chat)* cît și a felinității feminine.

Baudelaire simte chemarea tărîmurilor necunoscute nu pentru exotism, ca romanticii și parnasienii, dar în virtutea setei simboliste de a fugi de cotidian și banalitate, în căutarea unor paradise terestre voluptoase :

„Mon enfant, ma soeur
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble" etc.
(L'invitation au Voyage)

„Emporte-moi wagon ! enlève-moi, frégate !
Loin ! Loin ! ici la boue est faite de nos pleurs !
. . . . . .
Comme vous êtes loin, paradis parfumés...
. . . . . .
Mais le vert paradis des amours enfantines,
Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets".
(Mœesta et errabanda)

Nevoia de evadare baudelairiană duce și la fuga în neant : „Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !" *(Obsession)* și la ideea că neantul, cu trecerea timpului, acoperă ca un giulgiu de zăpadă :

„Le Printemps adorable a perdu son odeur !
Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de raideur"
(Le goût du néant)

Un dușman al fericirii umane sînt și remușcările. Baudelaire, ca Verlaine mai tîrziu, e zguduit de procese de conștiință. „Teatrul banal" devine o expresie a sufletului iar inima poetului o scenă goală :

„Mais mon cœur, que jamais ne visite l'extase
Est un théâtre où l'on attend
Toujours, toujours en vain"

(L'irréparable)

Se ajunge la aprecierea grotescului *(Une gravure fantastique)*, a satanismului *(Le tonneau de la haine, L'irrémédiable* etc.), poetul devenind cinic. Bufnița nu-i mai produce teama pe care o resimțeau romanticii, din contră, respect : *(Le hiboux)*. Iar regretul apropierii morții, a trecerii anilor, are reversul necesității de a profita de timp *(L'Horloge)*.

Viziunea putrefacției iremediabile, a degradării în fetid și pestilențial, îl face pe poet să creadă că numai dragostea rămîne un moment sublim nealterabil :

„Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
Des mes amours décomposées !"

(Une charogne)

Căutarea „paradiselor artificiale", ideea corespondențelor, sinceritatea și spontaneitatea care după opinia lui Baudelaire sînt una din condițiile poeziei, lumea contrastelor și a contradicțiilor sufletești își găsesc întruchiparea mai ales în erotica marelui poet. Umanul, seraficul, diabolicul, meschinul și sublimul, puritatea și impuritatea, suferința și bucuria, tortura și plăcerea, bestialul și idealizarea, toate se întîlnesc în poeziile de dragoste ale lui Baudelaire. Femeia poate fi inspiratoarea elanurilor înalte dar poate să te lege cu lanțuri care te trag spre mocirlă. Ea poate fi tărîmul salvării de spleen dar și al prăbușirii totale. Ea te poate purta spre o lume extatică, dar te poate arunca în banalitatea cea mai abjectă. Dragostea angelică sau diabolică îți poate oferi aripile salvării sau infernul putrefacției morale. Încrucișarea unei idealități nestăvilite cu un realism necruțător, frecventă în opera simboliștilor, își găsesc izvorul în erotica lui Baudelaire. Poate niciodată pînă la poetul *Florilor răului* femeia și dragostea nu au fost cîntate mai multilateral și cu mai multă luciditate nelipsită de cruzime.

În erotica lui Baudelaire, ca și în a simboliștilor în general, femeia și dragostea nu mai sînt idealizate decît în măsura în care te pot transporta dincolo de incolorul banalității cotidiene. Muza poate fi bolnavă *(La muse malade)*, dar și venală, cînd are „rîsul muiat de lacrimi care nu se văd" *(La muse vénale)*. Femeile pot oferi și aspectul unui infern obscen :

„Montrant leurs seins pendant et leurs robes ouvertes
Des femmes se tordaient sous le noir firmament"

(Don Juan aux enfers)

Ele pot atrage prin răceală *(La beauté)* dar şi prin capacitate pasională *(L'idéal)*, prin feminitate hipertrofiată *(La géante)* dar mai ales prin „corpul divin", care promite fericirea *(Le masque)*. Uneori emană parfumuri evocînd tărîmuri depărtate *(Parfum exotique)*, dau senzaţii vizuale şi olfactive generînd amintiri şi nostalgii *(La chevelure)*, cîteodată sînt însă „impure", cu „suflet crud", lăsînd ideea de „animal" vicios şi inconştient, care poate atrage o pasiune oarbă :

„— Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne,
Comme au jeu le joueur têtu,
Comme à la bouteille l'ivrogne
Comme aux vermines la charogne"
(Le vampire)

În astfel de cazuri se ajunge la un amestec de ură şi dragoste *(Duellum)*, devenită o otravă *(Le balcon)*.

Ideea corespondenţelor este ilustrată bunăoară în poezia *Tout entière:*

„Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum"

La Baudelaire dragostea carnală este un izvor al renaşterii spirituale *(L'aube spirituelle)*. Îmbinarea dintre gingăşie şi brutalitate, între rafinament şi primitivism, între răceală statuară şi pasiune, alternanţa încîntării cu dezgustul, precum şi alte aspecte ale dragostei baudelairiene adesea se pot reîntîlni la simbolişti. În *Tableaux Parisiens* poetul evocă pentru prima dată în literatura franceză atmosfera citadină modernă cu dezolarea nostalgiilor, cu tristeţea cerşetorilor şi cu paloarea peisajelor închise.

Baudelaire era un artist lucid, lipsit de sentimentalism, un rafinat, ajungînd cîteodată, în mod conştient, la apologia viciului din sfidare faţă de realitatea în mijlocul căreia trăia. Verlaine era viciosul înnăscut, tinzînd la serafic, dar şi un iremediabil sentimental. Mai puţin artist decît Baudelaire, Verlaine este poate mai poet, fiind un rapsod din fire. Declasarea lui este mai reală decît a lui Baudelaire, de aceea va fi printre primii poeţi ai secolului al XIX-lea tentaţi să cînte în maniera trubadurilor şi truverilor, reprezentînd pe artiştii declasaţi ai altei epoci. Verlaine, poate în mai mare măsură decît oricare alt „precursor" al fracţiunilor simboliste, decît contele de Lautréamont, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud sau Stéphane Mallarmé, completează concepţia simbolistă evidentă încă în opera lui Baudelaire. El va merge uneori la adîncirea altor zone sufleteşti şi va opune viziunii artistice complexe şi deliberate pe acea simplă şi precisă fie şi în evocarea imprecisului. Rafinamentul baudelairian şi candoarea verlainiană vor contribui la coexistenţa celor două aspecte, aparent contradictorii, la un mare număr de simbolişti. La dezvoltarea subtilităţii artistice, printre iniţiatori va contribui şi Mallarmé. O oarecare candoare, nelipsită de cinism, va aduce Tristan Corbière, contele de Lautréamont va oferi extaticul supraornat care pe unii simbolişti îi va tenta. Verlaine rămîne cu o lume sufletească mai bogată, cu toată simplitatea ei, un poet mai autentic al nuanţelor abia perceptibile şi unul dintre primii care au pus mare preţ pe expresia muzicală a versului.

În *Poèmes saturniens* (1866), prima plachetă de versuri a lui Paul Verlaine, regăsim ideea poetului blestemat, predestinat să sufere din cauza sistemului nervos prea sensibil, şi a imaginaţiei turburi :

„L'Imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison,
Dans leurs veines le sang, subtile comme un poison,
Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule
En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule.
Tels les Saturniens doivent souffrir et tels
Mourir"...

Ca Baudelaire, Verlaine în *Poèmes saturniens* vede în poet un izolat îndrăgostit de frumos şi ideal :

„Le Poète, l'amour du Beau, voilà sa foi,
L'Azur, son étendard, et l'Idéal sa loi !"
(Prologue)

El declară cultul parfumurilor şi al muzicii, vorbind şi de „paradise fizice" *(Melancholia)*. Evocă natura comprimată a parcurilor (simbolizată în flori), ca loc de evadare dintre zidurile apăsătoare ale oraşului :

„Les roses comme avant palpitent, comme avant,
Les grands lys orgueilleux se balancent au vent.
Chaque alouette qui va et vient m'est connue" etc.
(Après trois ans)

Florile încă în 1866 sînt pentru Verlaine purtătoarele corespondenţelor dintre senzaţiile vizuale, olfactive şi chiar auditive *(Crépuscule du soir mystique)*. Alteori poetul va imagina un cimitir floral *(Sub urbe)*. Spiritualizarea dragostei carnale, idolatria simţurilor, căutarea unui paradis în viaţa erotică capătă noi note la Verlaine, asociate cu oarecare respect medieval faţă de femeie *(Vœu, Lassitude, A une femme)*, ipostazele femeii rămînînd totuşi cele baudelairiene. Reîntîlnim femeia-sfinx *(Une grande dame)*, femeia paradis carnal vicios *(Marco)*, femeia venală *(Un Dahlia)*. Spleen-ul este evident în căutarea unor idealuri imprecise exprimate simplu şi melodic.

„Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant,
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend"
(Mon rêve familier)

Ca şi Baudelaire, Verlaine e torturat de amintiri, de exemplu într-o poezie cu un titlu luat de la Edgar Poë :

„Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? l'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise détone"
(Nevermore)

În *Angoisse* e o eliberare de prejudecăți dar și recunoașterea dezorientării morale a „poeților blestemați". În alte „poeme saturniene" găsim citadinitatea exprimată prin tendința evaziunii din peisaj *(Croquis Parisien)* și a iremediabilei nostalgii de plecare spre vise *(Nocturne parisien)*.

În poeziile din *Poèmes Saturniens* nu lipsesc nici dualitatea baudelairiană exprimată prin stări sufletești complicate, contradictorii și tulburi, nici imaginile ambigue. Orizontul simbolist este lărgit prin viziuni medievale fie a cavalerilor *(Cauchemar)*, fie a orașului gotic *(Effet de nuit)* sau, a cîte unui vitraliu cu vagabonzi grotești *(Grotesques)*. Într-un mod mai direct decît Baudelaire, Verlaine ironizează falsa morală *(La chanson des ingénues)*, repudiază filistinismul *(Monsieur Prudhomme)*, revenind și la tema falsei religiozități *(La mort de Philippe II)*, linii tematice la care nu o dată aveau să revină poeții de mai tîrziu.

Cu unele elemente eterogene, prima carte a lui Verlaine este în mai mare grad simbolistă decît *Fleurs du mal* ; în special printr-o mai largă aplicare a corespondențelor, mai mult preconizate decît conturate de Baudelaire, prin evocări de peisaje fără altă menire decît de a da portretul unor stări sufletești și prin mai dese evocări ale muzicii, a instrumentelor muzicale *(Sérénade, Chanson d'automne)*. Plecînd de la euritmia populară și trubadurească, încă în *Poèmes Saturniens*, Verlaine realizează versuri de o sugestie eufonică rar întîlnită în poezia de pînă la el :

„Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D-une languer
Monotone.

Tout suffocant,
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure ;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
De-ça, de-là,
Pareil à la
Feuille morte"

(Chanson d'automne)

Unitatea universală, în mod abstract indicată în *Correspondances* a lui Baudelaire, este transpusă de Verlaine pe plan senzitiv. E o unitate unanimă între natură, senzaţii şi sentimente :

„Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants.
Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trèves,
Défilent, pareils
A de grands soleils
Couchants sur les grèves"
(Soleils couchants)

După 1866, an al publicării primului său volum de versuri, succedară alte plachete dintre care unele, cum este *Romances sans paroles,* la un nivel artistic mai înalt. Liniile mari ale simbolismului verlainian au fost trasate în *Poèmes saturniens.* Ne vom feri de a reveni asupra lor reîntîlnindu-le. În schimb, vom menţiona de cîte ori orizontul simbolist al poetului devine mai vast. *Fêtes Galantes* (1869) sînt inspirate din idilele galante ale lui Watteau, pictor de care Verlaine îşi mai amintise în *Nuit du Walpurgis classique* din *Poèmes Saturniens.* Aici poetul, între altele, caută o evaziune în primitivism rafinat şi melancolic, ajungînd la subtilităţi în evocarea eroticii, şi a necunoscutului sufletului feminin. El oferă noi acorduri muzicale versurilor sale, în special în *Colloque sentimental.* În *La bonne chanson,* ciclu de poezii afectuoase şi uneori afectate, întîlnim totuşi un tablou realist al oraşului cu imaginea muncitorilor, victime ale orînduirii burgheze, destul de frecventă la simboliştii de mai tîrziu. Muncitorii mergînd la club, în atmosfera posacă şi umedă a oraşului noroios, cu lulele în dinţi, aruncă fumul „în nasul agenţilor de poliţie" :

„Le bruit des cabarets, la fange des trottoirs,
Les platanes déchus s'effeuillant dans l'air noir,
L'omnibus, ouragan de ferraille et de boue,
Qui grince, mal assis entre ses quatre roues,
Et roule ses yeux verts et rouges lentement,
Les ouvriers allant au club, tout en fumant
Leur brûle-gueule au nez des agents de police.
Toits qui dégouttent, murs suintants, pavé qui glisse,
Bitume défoncé, ruisseaux comblant l'égout,
Voilà ma route — avec le paradis au bout". (XVI)

În *Romances sans paroles* (1874), accentul cade asupra stărilor sufleteşti abia perceptibile, adesea inexplicabile, de multe ori tenebroase. În astfel de cazuri, poetul încearcă să transmită fiorul stării de deprimare, greu de clarificat, prin sincronizarea ei cu un peisaj care nu are alt rost decît de a sugera spleen-ul îndurat :

„Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette languer
Qui pénètre mon coeur ?"
(Ariettes oubliées, III)

„Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable.

Le ciel est de cuivre
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune" etc.
(Ariettes oubliées, VIII)

Se dă expresie şi stărilor sufleteşti tulburi însoţind dragostea :

„O triste, triste était mon âme
A cause, à cause d'une femme.

Je ne me suis pas consolé,
Bien que mon coeur s'en soit allé,

Bien que mon coeur, bien que mon âme
Eussent fui loin de cette femme" etc.
(Ariettes oubliées, VII).

Sînt evocate stările imprecise determinate de audierea muzicii, apare pianul, instrument care, alături de viori, este preferat de simbolişti (*Ariettes oubliées,* V) şi peisajele palide, simboluri ale vieţii decolorate :

„Combien, ô voyager, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées".
(Ariettes oubliées, IX)

Pe măsură ce Verlaine tinde să exprime stări sufleteşti mai greu de formulat, el recurge tot mai mult la mijloacele de evocare proprii altor arte. Ne-am referit la accentul pus pe muzică încă în *Poèmes Saturniens.* Folosirea procedeelor picturii este în *Romances sans paroles* mai simbolistă decît în *Fêtes galantes,* unde elemente descriptive caracteristice romantismului pastelist şi mai ales parnasianismului sînt precumpănitoare. Pune-

rea accentului pe colorit în deplină „corespondență" cu stările psihologice, în detrimentul desenului, în poezie e un mod simbolist :

„Les roses étaient toutes rouges,
Et les lierres étaient tout noirs.

Chère, pour peu que tu te bouges,
Renaissent tous mes désespoirs.

Le ciel était trop bleu, trop tendre,
La mer trop verte et l'air trop doux".

(Spleen)

Este de notat că adîncirea stărilor psihologice merge la Verlaine mînă-n mînă cu creşterea necesităţii prezentării vieţii moderne, la timpul dat, care în parte le explică. Apar casele de întîlnire şi cîrciumile ca simboluri ale paradiselor artificiale degradate, gările germinînd nostalgia plecărilor *(Walcourt)* ca trenurile :

„Le train glisse sans un murmure,
Chaque wagon est un salon
Où l'on cause bas et d'où l'on
Aime à loisir cette nature
Faite à souhait pour Fénelon"

(Malines)

Bîlciurile sînt o expresie a monotoniei citadine, a bucuriilor populare sărace şi un simbol al vieţii mecanice îndepărtînd de natură :

„Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois", etc.

(Bruxelles, Chevaux de bois)

În *Romances sans paroles* oraşul devine mai deprimant. Asupra atitudinii simboliştilor faţă de urbanitate trebuie să facem o precizare. Simboliştii au asistat la creşterea rapidă a oraşelor. Acestea sînt în genere privite ca un rău necesar, manifestîndu-se spaima de zidurile înalte, închizînd orizontul, frica de aglomeraţiile umane generînd promiscuitatea şi insalubritatea, teamă de industrializare. Spaima de urbii este însă generată mai ales de spiritul filistin care se dezvoltă în ele. Pentru sfîrşitul secolului al XIX-lea toate aceste atitudini sînt explicabile. Măsurile edilitare erau mult întîrziate faţă de sporul dezordonat al centrelor aglomerate. Paralel cu introducerea mai masivă a maşinilor în industrie, spiritul micburghez tindea la o viaţă din ce în ce mai mecanică. Punînd alături două constatări care au, de altfel, explicaţii cu totul diferite, neputînd preconiza viitoarea dezvoltare a oraşelor, majoritatea poeţilor simbolişti, printre care

şi Verlaine, erau înspăimîntaţi de creşterea industrializării burgheze care, să recunoaştem, îi duce pe muncitori la eforturi supraumane :

„Sites brutaux
Oh ! votre haleine,
Sueur humaine,
Cris des métaux !"
(Charleroi)

Dezvoltarea spiritului mic-burghez cu distracţiile derizorii şi de prost gust nu e cruţată de Verlaine :

„C'est le chien de Jean de Nivelle
Qui mord sous l'oeil même du guet
Le chat de la mère Michel ;
François-le-bas-bleus s'en égaie" etc.
(Ariettes oubliées, VI)

În *Romances sans paroles,* o temă urbană nouă este aceea a periferiei. Foburgul pentru simbolişti este o margine a psihologiei închistate burgheze a oraşelor, dar şi o mărturie a mizeriei, un act de acuzare a inegalităţii sociale :

„O la rivière dans la rue !
Fantastiquement apparue
Derrière un mur haut de cinq pieds,
Elle roule sans un murmure
Son onde opaque et pourtant pure,
Par les fauburgs pacifiés".
(Streets, II)

Criza mistică a lui Verlaine exprimată în *Sagesse* (1881) scoate pentru un timp pe Verlaine din sfera poeziei simboliste. Volumele de poeme de mai tîrziu, *Jadis et naguère* (1884), *Amour* (1888), *Parallèlement* (1889) şi altele, reluînd modalităţile poetice pe care le folosise, nu aduc nimic nou, afară poate de o creştere a elementelor de un grotesc melancolic în prezentarea paiaţelor *(Le clown, Le pitre),* simboluri ale amărăciunii ascunse sub fard. Apare, în *Pantoum négligé,* imaginea fusului a cărui depănare, evocînd monotonia şi cursul vieţii, va fi reluată de alţi poeţi simbolişti.

Viziunea oraşului simbolist capătă contururi mai precise în cîntarea obsesiei oraşului palid de provincie *(Kaléidoscope),* în evocarea imaginii lucarnei ca unic ochi spre cer *(Un pouacre),* sau a peisajului citadin dezolant *(L'aube à l'envers).* Monotonia vetustă a caselor Londrei îl înfioară pe poet :

„Londres fume et crie. O quelle ville de la Bible !
Le gaz flambe et nage et les enseignes sont vermeilles.
Et les maisons dans leur ratatinement terrible
Épouvantent comme un sénat de petites vieilles".
(Sonnet boiteux)

Un element nou este înfăţişarea interioarelor care avea să-i tenteze pe unii simboliști de mai tîrziu :

„Les meubles vieux, d'étoffe éclatante flétrie,
Le lit entr'aperçu vague comme un regret,
Tout aurait l'attitude et l'âge secret,
Et l'esprit se perdrait en quelque allégorie".

Poate ca o replică la creşterea sentimentului de sufocare citadină, în *Jadis et naguère* amintirea evului mediu apare mai evidentă. Poetul nu se mărgineşte numai la evocarea acestei epoci cu mulţi declasaţi, dar şi la o mai extinsă folosire a euritmiei poeziei medievale care în Franţa se identifică de fapt cu folclorul.

Sentimentul izolării poeţilor, a situaţiei lor precare în lumea capitalistă, găseşte puternice vibraţii prin compararea lor cu învinşii în războaie :

„Nous allons, au hasard du soir et du chemin,
Comme les meurtriers et comme les infâmes,
Voeufs, orphelins, sans toit, ni fils, ni lendemain,
Aux lueurs des forêtes familières en flammes !"
(Les Vaincus)

Mallarmé face adesea uz de imagini considerate simboluri. Duce cultul baudelairian al artei pînă la ultimele limite. E în căutarea „corespondenţelor", reconstituite cerebral, nu pe plan senzitiv ca la Verlaine. E obsedat de necunoscut, a cărui existenţă încearcă s-o sugereze prin muzicale versuri hermetice. Din punct de vedere tematic, Mallarmé nu aduce nimic nou :

„La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient des mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles" etc.
(Apparition)

Rimbaud, fără să iasă din universul simbolist, percepînd mai mult prin senzaţii anarhice decît prin imagini logice, în versurile lui are totuşi cîte o evocare de proletar învrăjbit împotriva orînduirii nedrepte *(Le forgeron)* sau a săracilor implorînd la biserică zadarnic divinitatea să-i scape de mizerie *(Les pauvres à l'église)*.

După ce toate aspectele simboliste apărură la Baudelaire, Verlaine, Rimbaud şi Mallarmé, către 1880 s-au născut o serie de cenacluri cu nume ciudate cum sînt : *les Hydropathes*, les *Hirsutes*, *Nous autres*, les *Jemenfoutistes*, les *Zutistes*, *Le chat noir etc.* (P. Martino, *op. cit.)*, care încercau să fixeze liniile unei poetici noi. „Manifestul simbolist destul de confuz avea să fie redactat de Jean Moréas şi publicat în „Figaro" abia la 18 septembrie 1886 :

„Duşmană a învăţămîntului, a declamaţiei, a falsei sensibilităţi, a descrierii obiective, poezia simbolistă caută să îmbrace Ideea într-o formă sensibilă care totuşi nu va fi un scop în sine, dar care, servind la expri-

marea Ideii, îi va fi supusă. Ideea, la rîndul ei, nu trebuie să fie văzută lipsită de rochiile somptuoase ale analogiilor exterioare ; deoarece caracterul esențial al artei simbolice consistă în a nu merge niciodată pînă la conceperea Ideii în sine. Astfel, în această artă, tablourile naturii, acțiunile umane, toate fenomenele concrete nu se vor manifesta direct ; acestea sînt simple aparențe sensibile destinate să reprezinte afinitățile lor esoterice cu Ideile primordiale" (vezi P. Martino, *op. cit.*, p. 151). Aproape concomitent apare fracțiunea „simbolică și armonistă" denumită apoi *instrumentalistă* a lui René Ghil ; ceva mai tîrziu (1891) tot Moréas avea să fondeze „Școala romană", în timp ce fracțiunile simboliste se înmulțeau și numărul periodicelor efemere sporea.

Nu importă istoricul luptelor dintre fracțiunile simboliste. Este de remarcat că după apariția primului manifest al lui Moréas, nu a mai debutat nici un mare poet simbolist care să-l egaleze pe Baudelaire sau Verlaine. Printre foarte mulți poeți lipsiți de valoare și destui cu oarecare merite artistice, dacă nu poetice, s-au impus totuși cîteva nume printre care amintim de Jean Moréas, Henri de Régnier, Albert Samain, Jules Laforgue, Emil Verhaeren, Gustave Kahn, Maeterlink.

La poeții ultimelor două decenii ale secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru, din Franța, se poate observa un proces de diversificare prin reducerea orizontului numai la unul sau cîteva aspecte ale tematicii simboliste, cum ar fi acela al parcurilor și florilor, al plictisului provincial, al exprimării zidurilor copleșitoare ale metropolei, a imaginilor grotești, a presimțirilor funeste, a fugii de monotonie etc. Un studiu amănunțit ar putea să grupeze poeții și după procedee poetice, bunăoară flamanzii René Ghil, Gregoire de Roy și Verhaeren au o doză de materializare a imaginilor mai evidentă decît la poeții din alte regiuni. Astfel de cercetări, în ultimă instanță, nu ar face decît să confirme izvoarele baudelairiene mai des prin poezia verlainiană decît acea a lui Mallarmé, a unei familii de poeți între care totuși gradul de înrudire este diferit.

Deși căutîndu-și justificări idealiste, simbolismul a avut o misiune importantă în evoluția literaturii franceze în special prin precursorii săi. Într-un timp cînd poezia tindea prin parnasieni la exotism și reprezentări ale legendarului, Baudelaire și, ceva mai tîrziu Verlaine și Rimbaud au readus viața contemporană franceză. Dar aceasta s-a limitat numai la propriile aspirații și dureri ale poeților respectivi și a mediului din care făceau parte. Fugind de realitatea socială, Baudelaire și Verlaine au căzut în pesimism după ce elanurile lor de „salvare publică" (spre a folosi titlul ziarului editat de poetul *Florilor răului* în 1848) au fost înfrînte.

Curentul simbolist e contradictoriu. Concepția idealistă care stă la bază nu a împiedicat asupra materialității imaginilor. Ideea corespondențelor a împins involuntar pe majoritatea poeților simboliști la evocarea realității. Spre aceeași realitate i-a dus și substituirea exprimării directe a stărilor sufletești prin cîte un tablou al vieții contemporane care explică stările psihice. De aici eclectismul creației simboliste în care poezii sau numai versuri degajate de realitate se îmbină cu altele cu puternice fibre realiste. Relevarea realistă a unor aspecte citadine din timpul dat și tendința de condamnare a mentalității burgheze sînt comune majorității sim-

boliştilor. Faptul se poate urmări atît la poeţii francezi consideraţi ca aparţinînd curentului ca şi la cei români. Prin asta se explică şi de ce unii simbolişti au trecut cu mare uşurinţă la realism.

Un merit remarcabil al simboliştilor a constat în diferenţierea netă dintre proza rimată şi poezie, în efortul de a ajunge la o artă cît mai sugestivă, prin căutarea de noi euritmii şi folosirea cît mai multilaterală a diferitelor modalităţi poetice, ajungîndu-se pînă la interferenţa cu alte arte. Caracteristică simbolismului francez este frecventa mînuire a prozodiei şi chiar a stilisticii populare în mai mare grad decît au uzat de ea romanticii (la români a fost un fenomen invers).

Marx a demonstrat că burghezia a transformat valorile artistice în mărfuri şi că respectiva clasă era de fapt refractară dezvoltării artelor. Acest adevăr a fost viu simţit de către simbolişti care erau printre primii poeţi profesionişti care îşi vindeau creaţiile la un preţ derizoriu. Arta în genere depreciată de burghezia epocii a fost supraapreciată de simbolişti, în parte tot din spirit neconformist faţă de mentalitatea clasei dominante. Acest cult al artei pentru epoca respectivă a avut o importanţă considerabilă. Simboliştii au contribuit ca literatura, în pofida mentalităţii burgheze, să se menţină la un nivel estetic înalt. Există un paradox al simboliştilor. Ei condamnă iraţionalul lumii burgheze dar nu pe cale raţională ci în mod senzorial şi afectiv. Cu toate acestea rolul istoric al simbolismului nu poate fi neglijat.

Franţa a fost prima ţară din lume unde a apărut curentul de care ne-am ocupat. Atunci cînd condiţiile specifice ale apariţiei simbolismului concretizate în existenţa unei pături de declasaţi preocupaţi de artă şi literatură s-au înregistrat în alte ţări, simbolismul s-a extins. Poeţii români aparţinînd acestei epoci critice pentru lumea artelor, au avut de profitat de experienţa simboliştilor francezi.

LE SYMBOLISME FRANÇAIS

RÉSUMÉ

En prenant comme point de départ l'idée exprimée par certains critiques et historiographes littéraires, que ce courant s'oppose au positivisme et au naturalisme, on arrive à la constatation que les premières tendances symbolistes apparaissent chez des révoltés déçus au point de vue politique, tels Baudelaire et Verlaine, écrivains dont les vers témoignent de leur haine contre l'esprit médiocre bourgeois.

Le terme de «décadents», préféré par Thibaudet pour les symbolistes est impropre. Jules Laforgue, qui l'a préconisé, ne diffère pas des autres symbolistes.

On souligne le fait que ce courant procède du romantisme ; il est aussi question de son goût pour les formes de la poésie médiévale (qu'il a d'ailleurs réhabilitées), de ses rapports avec Spencer, Hartman, Edgar

Poë, Dostoievski. Par la suite on s'efforce de clarifier le caractère wagnérien des symbolistes, l'idée des correspondances, des symboles d'un monde qui demeure obscur (en aboutissant à Novalis), la corrélation avec Watteau, le culte de la beauté de la musicalité, du spleen symboliste, l'idée de poète maudit, l'effort de sonder le sous-conscient, de répudier les préjugés, de chercher «les paradis artificiels», etc.

Les caractères généraux du symbolisme sont exemplifiés par des vers appartenant à des poètes dont l'œuvre est antérieure à l'apparition des manifestes symbolistes, tels Baudelaire et Verlaine.

Les dimensions de l'article ne permettent point d'examiner de plus près les fractions du courant, ni l'œuvre de certains poètes monocordes chez lesquels on retrouve certains accents symbolistes existant chez les poètes analysés.

Le symbolisme est un courant contradictoire. Ce courant a le mérite d'avoir insisté sur la vie contemporaine, sur la vie citadine ; il a aussi fréquemment employé la stylistique et la prosodie populaire ; il a établi une différence nette entre la prose rimée et la poésie, etc. Quoique les symbolistes n'aient point condamné l'irrationnel par voie rationnelle, mais par des arguments d'ordre affectif, leur rôle histonique ne saurait être négligé.

Les poètes roumains appartenant à cette époque critique pour le monde des arts ont mis à profit l'expérience des symbolistes français.

ФРАНЦУЗСКИЙ СИМВОЛИЗМ

РЕЗЮМЕ

Исходя из идеи, выраженной некоторыми критиками и литературоведами, что символизм представлял собой оппозицию по отношению к позитивизму и натурализму, автор устанавливает появление первых элементов символизма у поэтов, разочаровавшихся в буржуазной политике и возмущавшихся ею, как например Бодлер и Верлен, в стихах которых просвечивает ненависть против буржуазного мещанского духа.

Название «декаденты», которому отдавал предпочтение Тибде говоря о символистах, не является подходящим наименованием. Жюль Лафорг, провозгласивший и восхвалявший его, ничем не отличался от других символистов.

Автор указывает на происхождение символизма из романтизма, на его стремление ввести в оборот формы средневековой поэзии, его связи с творчеством Спенсера, Гартмана, Эдгара По, Достоевского. Далее исследуются вагнеровское влияние на символистов, их идеи, касающиеся символов, обозначающих скрытый мир, не поддающихся познанию, их связи с творчеством Ватто, превозношение культа прекрасного, музыки, провозглашение идеи проклятия, лежащего на

поэте, их попытки проникнуть в подсознательное, поиски «искусственного рая» и т.д. С целью проиллюстрировать характерные черты символизма приводятся стихи различных поэтов, творивших в период еще до открытого провозглашения символизма, главным образом стихи Бодлера и Верлена.

Размеры журнальной статьи не позволили автору дать подробное описание подразделений данного течения, а также творчества монохордических поэтов, в произведениях которых появляются элементы символизма.

Символизм представляет собой противоречивое явление. В основе своей будучи идеалистическим течением, он нередко воспроизводил и факты реальной действительности. Одной из его положительных черт являлось пристальное внимание и к современной жизни, особенно жизни больших городов, нередкое использование народной стилистики и стихосложения, проведение четкого разграничения между рифмованной прозой и поэзией и т.д. Хотя символисты не осуждали иррационализм, путем разума нельзя отрицать их определенной роли в развитии и истории литературы.

Что касается румынских поэтов, принадлежавших этой критической для мира искусства эпохе, они воспользовались опытом французских символистов.

PROZODII ROMÂNEȘTI

DE

VLADIMIR STREINU

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1. Lipsa unei prozodii clasice. 2. Enache Văcărescu. 3. Ioan Alexe. 4. Iordache Golescu. 5. Timotei Cipariu. 6. Ion Heliade Rădulescu. 7. G. I. Ionescu-Gion. 8. Th. D. Speranția. 9. N. I. Apostolescu. 10. Sugestii verslibriste.

1. În comparație cu alte literaturi, studiile de versificație română sînt puține. Lucrul nu e surprinzător. Poezia noastră cultă de o valoare certă apare abia în secolul trecut. Cum interesul pentru schematica versului e semnul conștiinței versificației, în practica poetică presupune un exercițiu anterior. Firea limbilor, condiționînd din adînc ritmul și tehnica lui, s-a încredințat totdeauna mai întîi poeților sub forme intuitive și numai cu oarecare întîrziere, rațional și sistematic, metricienilor. Aceștia, cei mai mulți dintre puținii care există, se referă de aceea la tipuri de versificație străine, extrase din literaturi care, avînd o istorie bogată, puteau fi cunoscute. Versificația noastră nu avusese timp să se constituie în suma de creații și exemple trebuitoare. Lipsea fundamentul. Ei se întemeiază așadar pe alte literaturi, care îi fac să întrebuințeze terminologii străine și să aplice poeziei române unele norme și scheme sau constrîngătoare sau prea largi, în orice caz improprii. Și chiar de s-ar considera literatura ca suficientă să-și impună prozodia și nomenclatura particulară, studiul clasic nu putea totuși să se aștepte. Scrierea, și îndeosebi pronunția, aceasta esențială în știința și arta versificării, neunificate încă, menținеau limba într-un proces continuu, prea mișcător ca să se așeze pe curgerea lui vreun grup valabil de norme. În această situație metricienii au intervenit cu exemplul literaturilor ieșite din limbi definitiv fixate sau oricum mai ferme decît a noastră. Cîțiva sînt dar siliți să întrebuințeze tipare și terminologia greco-latină, iar alții să recurgă la tratatele de specialitate franco-italiene. Este adevărat, pe de altă parte, că marii scriitori scurtează perioada de insta-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 1, P. 73–82, BUCUREȘTI, 1965

bilitate lingvistică ; după cum este adevărat că la noi Eminescu a avut această putere în mare măsură. Dar s-a întîmplat un nou fapt. La scurt timp după ce versificaţia română devine sistematizabilă prin opera lui Eminescu, aproape concomitent, poeţii încep să imite versul liber francez. Ei abandonează reguli cărora în majoritate nu li se supuseseră. Versificaţia propriu-zis clasică nu are la noi nici un înţeles. Abia dacă se poate vorbi de un meşteşug oarecum tradiţional. Şi dacă n-am avut mai întîi o poezie suficientă, bine închegată metriceşte, şi nici apoi un criteriu ortografic şi ortoepic unanim admis, care să fi făcut posibilă cercetarea şi fixarea prozodiei, o ultimă împrejurare, la ivirea prilejului cel mai potrivit, ne-a îndepărtat cu totul de asemenea studii ; în cuprinsul aceluiaşi secol, imitarea versului liber amînă din nou nu numai studiul, ce nu putea fi întreprins pînă la Eminescu, dar amînă pentru o perioadă indeterminabilă însuşi interesul de o asemenea chestiune.

2. Cu toate acestea, încercările n-au lipsit. Limitîndu-ne la cîte s-au tipărit, dumnealui Ianache Văcărescul [1], *(Observaţii sau băgări de seamă...*, 1787), luînd în seamă alfabetul cirilic şi unele similitudini ale acestui alfabet provizoriu cu cel grecesc, stabileşte cantitatea anumitor sunete şi dă cîteva scheme de „picioare" greceşti ; dar în acelaşi timp observă şi inexistenţa măsurilor cantitative în româneşte, fără să arate accentualismul limbii, de care însă va ţine socoteală bună în compunerile proprii. La sistemul mixt, îl duce ideea că limbile celelalte neo-latine nu şi-au organizat versificaţia după tipicul grecesc, fiindcă sînt sărace în vocale, în „slove glasnice" cum spune el ; în timp ce „noi suntem îndestulaţi şi de multe slove glasnice şi diftongi", care pot să se strîngă în „chipuri de stihuri cu număr de picioare". Bineînţeles, regulile Văcărescului sînt arbitrare, pornind în mare parte din „evlavia cea după datorie ce are limba noastră" faţă de greci şi latini. Noroc însă că eroarea care îl face să vorbească chiar de silabe lungi prin poziţie în limba română, de silabe obişnuite şi de valoarea cantitativă a diftongilor, nu îi falsifică instinctul de poet. Mica lui operă e versificată accentual cu o corectitudine mai apreciabilă decît a multor poeţi de mai tîrziu. E posibil ca instinctul să-i fi fost ajutat şi de ritmurile populare care nu-i displăceau. Dar oricum, primul nostru prozodist se împiedica de alfabetul cirilic şi de datoria de a fi neolatin chiar în teoria versificaţiei, ca să fi putut da mai mult decît începutul acestor studii la noi.

3. Cu aproape treizeci de ani mai tîrziu, teologul transilvănean Ioan Alexe, care îşi ortografia numele Joannis Alexi [2], *(Gramatica-Daco-Romana...*, 1826), compunîndu-şi opera în latineşte, se simte obligat şi la cîteva pagini finale, cărora le zice *De Prosodia.* Sînt pagini de ortoepie curată ; cum se pronunţă cuvintele româneşti, din cîte silabe se compun

[1] *Observaţii sau băgări de seamă asupra regulelor şi orînduililor gramaticii româneşti adunate şi alcătuite de dumnealui Ianache Văcărescul cel de acum dikeofylax a Bisericei cei mari şi mare vistier a Prinţipatului Ualachiei,* 1787.

[2] *Gramatica Daco-Romana sive Ualachica latinitate donata aucta in hunc ordinea redacta, opera et studio Joannis Alexi, clerici almae Dioceseos G.R.C. Magno-Uaradinensis in caesareo regio convictu Vienensi alusini theologi absoluti,* 1826.

și alte scurte observări (el le zice „regulae") de aceeași natură încheie micul capitol de la *Appendix*-ul gramaticii. Dar punctul de plecare, deși nedus mai departe, era cel bun. Dacă așa-numitele de el „regulae in elevatione Toni observandae" ar fi fost extinse la versificație, e probabil că am fi avut în Ioan Alexe pe cel dintîi prozodist accentual de la noi. Mărginindu-se la atît, e numai unul din numeroșii gramaticieni.

4. Aceeași lipsă de importanță, din punctul de vedere al versificației, se leagă și de numele Vornicului Iordache Golescu[3], *Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticești*, 1840). În partea rezervată poeziei, vornicul găsește o pagină în care să dea ceva lămuriri despre rimă, măsură și cezură. Chestiunea ritmului sau accentului, teoretic, nici nu i se pune. Cu toate exemplele aduse, exemple ritmice, cum nici nu s-ar fi putut altfel, el este de aceea sub nivelul de interes al lui Alexe.

5. Mai cuprinzător este Timotei Cipariu *(Elemente de Poetică, Metrică și Versificațiune*, 1860). Poetica lui juxtapune cele trei moduri fundamentale de versificație : prozodia cantitativă greco-latină, prozodia arabă cantitativă cu „cadență finală" adică rimă, și prozodia modernă bazată pe accent. Asimilînd accentul limbilor neolatine cu cantitatea celor antice, autorul afirmă că versificația modernă s-a constituit din dublul împrumut al „picioarelor" de la cei vechi și al „cadenței finale" de la arabi. Dar distinge categoric între „metrul prozodic"-cantitativ și „metrul tonic"-accentuativ. Acesta din urmă „se fundează pe *tonul* sau accentul cuvintelor. Iar tonul e acea înălțare a vreunei silabe, cu care ea în pronunțare se ridică pe deasupra altor silabe în scara muzicală a vorbirei". După lămuriri în privința „silabei tonice" și a „scaunului tonului", capitolul versificației propriu-zise aduce, la paragraful strofei, o notă despre *ditirambi*, prea scurtă ca să intereseze versul liber, și continuă cu versificația prozodică și tonică, amîndouă folosind aceleași scheme — „picioarele". După latinist, deși el stăruie cum și cît se cuvine asupra deosebirii dintre cantitate și accent, între aptitudinea metrului prozodic și a celui tonic de a se organiza pe aceleași tipare nu e nici o diferență. El crede cu tărie că versul accentual poate fi descompus în vechile picioare și, procedînd în consecință, le aplică atît unde se poate cît și unde nu se poate. Pentru aceasta exemplele vin din opera versificatorilor moderni (Cârlova, Alexandrescu, Eliade, Alecsandri, Bolintineanu și alții, între care se află și Cipariu însuși), dar pentru schemele mai complicate, vin din traducătorii *Psaltirii*, Corbea și Dosoftei, din acesta preferîndu-se versurile de tip polonez, care mai nu oferă vreo percepție ritmică, după cum vin de asemenea chiar din unele începuturi biblice în proză. Și dacă versul trohaic zis „dimetru brachicatalectic, de 6 silabe, de 1 membru mare, terminat în silaba neintonată, cu tonul primar în penultima cuvîntului ce termineză versul" poate fi ilustrat cu fragmente din *Miorița*, dacă „trimetrii hipercatalectici, de 13 silabe, în doi membri mari neegali (de 6 și 7, sau de 8 și 5 silabe)"

[3] *Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticești de D. Vornicul Iordache Golescul, fiul răposatului Banului Radul Golescul*, 1840.

au nevoie să fie exemplificaţi de unele versuri aritmice din Dosoftei, anumite picioare compuse ca „tetrametrul brachi-, cata-, şi acatalectic, de 14, 15 şi 16 silabe, în doi membri mari neegali (de 8 şi 6, de 8 şi 7 şi de cîte 8 silabe)" rămîn fără putinţă de exemplificare. Ni se explică, evident, că astfel de versuri nu se găsesc la noi şi că autorului, ca să compună anume i s-a părut „de prisos", dar probabil că nu şi imposibil. În sfîrşit, mai pe scurt, cu Timotei Cipariu ne aflăm încă la Enache Văcărescu, dacă nu prin stăruinţa de a grupa versul românesc în tot felul de subunităţi antice, chiar dincolo de el ; dar în acelaşi timp cercetarea prozodică devine cu totul independentă de Gramatică.

6. Chestiunea versificaţiei noastre moderne, desprinsă astfel de gramatică numai formal, deoarece de fapt ea rămîne în funcţie de instabilitatea limbii, atrage atenţia „polihistorului" I. Heliade-Rădulescu *(Curs întreg de poesie generale,* vol. I, 1868). Deşi ni se vorbeşte din nou, cînd poate nu ne-am mai fi aşteptat, de silabe lungi şi silabe scurte, prin care trebuie să înţelegem silabele accentuate şi silabele atone, deşi se recomandă unele măsuri improprii pentru versul românesc de provenienţă italiană (endecasilabul) şi sîntem îndemnaţi să adoptăm pentru rime denumiri tot italiene *(piane, tronchi* şi *sdrucciole),* tratatul lui Heliade nu este mai puţin cea dintîi cercetare a versificaţiei române moderne : măsurei, cezurei şi rimei, li se rezervă capitole distincte şi amănunţite. Pe alocuri, din cauza provizoratului limbii, metricianul este azi şi amuzant. Rejet-ului („enjambement") îi spune „crăcănitură" ; deosebindu-l în felurile cunoscute, de la vers la vers şi de la emistih la emistih, îl îngăduie numai ca excepţie, fiindcă „asemenea graţii crăcănate nu se văd decît foarte rar". Rimele sînt toate asonanţe ; cele ce se zic „sărace" ca „apropiat — format", „boier — cavaler", „sunt — ciut", „iau — lau" etc. (cu prezenţa unui diftong sau triftong) sînt „rime *suferite ;* cele cu consoana finală asonantă ca „sânt — având", „cuvânt — vrând", „franc — rang", etc., sînt „rime *disgraţiate" ;* iar asonanţele propriu-zise ca „urs — fus", „ars — pas", „lut — dud", „fruct — rupt" etc., sînt „rime *defectuoase* sau mai bine păcătoase de tot". Dar studiul lui Heliade ne interesează, după cum se va vedea îndată, îndeosebi din punctul de vedere al versului liber. Pînă atunci, să menţionăm pe ultimii prozodişti.

7. Următorul este G. I. Ionescu-Gion *(Manual de Poetică română,* 1888). Originalitatea lui Gion constă în cuprinderea ca materie metrică a „prozei poetice" şi a „poemelor în proză". Din exemplele aduse (Fenelon, Florian, Chateaubriand, *Cîntarea Cîntărilor-Biblia de la 1688,* Bălcescu-Russo, C. A. Rosetti, Odobescu şi Ispirescu) se vede limpede că autorul nu face deosebire între „proza poetică" şi „poemul în proză" ; ele au „bogăţia cuvîntărei, imaginile vii şi colorate, *elocinţa şi energia verbului (subl. aut. n. r.),* cadenţa, armonia, ritmul muzical al frasei, — calităţi care toate împreună sînt şi alcătuiesc frumuseţile esenţiale în poesie". Fără să ajungă pînă la ideea libertăţii melodice a poemului în proză, din care versul liber devine posibil, el este încă la echilibrul ciceronian al prozei

poetice. Cît privește versificația, se cere coincidența accentului ritmic cu accentul tonic și se disting accentele tonice secundare ; după cum e vorba un moment și de versuri libere, dar într-o formă („versuri nerimate, libere sau albe" — exemple din Heliade), care dovedește, dacă nu confuzie imputabilă, în orice caz nediferențiere.

8. Un fel de prozodist ar putea fi considerat de asemenea Th. D. Speranția *(Versificațiunea română și originea ei*, 1906), cu toate că chestiunea esențială nu și-o pune decît lateral. Ceea ce îl preocupă este originea versificației noastre. Întemeindu-se pe cercetările lui Edelstand du Meril *(Poésies populaires latines anterieures au douzième siècle*, 1843 și *Poésies populaires latines du Moyen-Age*, 1847), care arătase că „în cele dintâi timpuri ale limbii latine cantitatea prozodică nu exista", el formulează o ipoteză analogică : după cum „limba română vine din limba latină populară,... versificațiunea română trebuie să vină din versificațiunea latină populară". Cîteva versuri latinești, bazate pe accent, dintr-un citat din Suetoniu și restul e fără importanță (reia de la Heliade denumirea italienească *sdrucciole* pentru rimele de trei silabe : „florile — ninsorile").

9. În sfîrșit, ultimul nostru metrician, în stare indiscutabilă să scrie studiul prozodic așteptat, este N. I. Apostolescu *(L'Ancienne Versification Roumaine*, 1909). Acesta urmărise problema ritmului în românește, mai stăruitor și mai coordonat, atît în lucrarea menționată cît și în altele *(Studii*, 1904 și *L'Influence des Romantiques Français sur la Poésie Roumaine*, 1909). Dar lucrul său cade în plină epocă de practică verslibristă și e probabil că această schimbare îi va fi sustras atenția de la chestiuni prozodice, care în fapt nu mai interesau pe nimeni. De aceea se va fi oprit de asemenea, numai din necesitate academică (lucrarea fiind o completare a tezei principale de doctorat) la „vechea versificație". Dar primul capitol e rezervat totuși versificației moderne. Cu Apostolescu, ne aflăm departe de orice încercare de a silnici versul românesc cu tipare antice sau neolatine. El diferențiază metrica română prin absența totală a cantității silabice, nu numai de cea greco-latină, dar chiar de cea franceză, care nu admite rime ca „Ame — femme" sau „fête — parfaite" tocmai din cauza reminiscenței cantitative în pronunție. Luînd în seamă pe de altă parte că semi-tonurile limbii noastre *i* și *u* finale („înșirați", „dealuri" sau „teiu", „vechiu"), care nu se socotesc în versificație, nu au în nici un fel rolul lui *e mut* din franțuzește, el poate spune că „în limba română și prin urmare în versurile românești, nu există vre-o chestiune de ordin *prozodic*". Concluzia cea mai însemnată a capitolului privește ritmul : este valoarea caracteristică prin regularitate a versurilor românești. Rolul grupei de silabe din jurul accentului tonic și al repetării ei în mod regulat este atît de hotărîtor, încît *măsura* (numărul silabelor) devine secundară, versurile putînd fi studiate numai *ritmic* (accentual), nu și *metric*. Cu orientarea lui exactă în materia respectivă și cu posibilitățile comparatistice, pe care le dovedește, Apostolescu era pregătit și prin studii personale și prin stadiul poeziei să ne dea prozodia clasică a versificației române [4].

10. Pentru un motiv sau altul, de la N. I. Apostolescu am obținut însă cît am obținut, în orice caz, mai mult decît de la toți ceilalți. Și aceasta nu numai în ceea ce a afirmat cu privire la versificația tradițională, dar și în privința *ritmului* specific al limbii, pe care îl semnalează în proză de la Cantemir (vezi *Studii*), iar în versuri îl consideră ca premisa versului nostru liber. Este adevărat că facem doar o presupunere, atribuindu-i ultima idee, dar atribuția poate fi sprijinită cu două-trei fragmente de frază. Astfel : „în românește, singura chestiune care trebuie să preocupe pe versificator, este *forma* piciorului (ritmic n. r.), cu excluderea chiar a *măsurii*". Desconsiderarea numărului de silabe este chiar unul din elementele versului liber, pe care, într-un parentez, îl și socotește ca „foarte posibil în limba română, mulțumită ritmului ei". În *L'Influence des Romantiques...*, pornind de lîngă aceleași idei, ajunge mai departe chiar decît s-ar fi cuvenit. Căci a crede că fabulele lui Alexandrescu, fiindcă întrebuințează măsurile cele mai felurite, „sunt din acest punct de vedere modele de versuri libere cum sunt ale lui La Fontaine", înseamnă a depăși cu mult adevărul. Fabulistul român, metricește, e un imitator fără nici o preocupare de expresie ritmică (Cf. *Infra*, cap. special). Oricum însă, Apostolescu rămîne cel mai orientat prozodist român, avînd pe deasupra meritul de a fi aproximat, fie și incidental, pe o singură latură, teoria versului liber. Un interes similar, dintre înaintașii săi, prezintă de asemenea Heliade. E posibil ca el să fi sugerat atît teoria cît și, cuiva de la noi, chiar practica noului vers. Explicînd „versificația biblică", Heliade arată versetul ca „natural și improvizat", conținînd un „delir sacru" ; alături de „vehemența expresiunii", forma psaltică nu e condusă de „nici o regulă alta decît fiecare verset să imite natura și să încheie o cugetare întreagă într'o prosă cadențată, naturală și susținută" ; iar în loc de rimă e prevăzut cu acea întocmire, căreia îi zice „îndoita dicțiune", adică paralelismul membrelor : „Precum *rima* în timpii moderni este o repetiție de același son pentru auzul omului, asemenea *îndoita dictio* este o repetiție de aceeași idee cu alte sonuri sau vorbe. Îndoita dictio este o rimă nu pentru uz, ci pentru inteligență". Explicarea „dithyrambilor" era mai proprie să sugereze noul vers : „Meritul dithyrambilor este ca fiecare vers,

[4] Un capitol al aceleiași lucrări expune cuprinsul a două vechi prozodii românești manuscrise. E vorba de *Gramatica lui Macarie*, 1785 ?, mss. 102 Acad. Rom., a cărei a treia parte „a artei poeziei care face versuri" identifică versificația greco-latină cu cea română, și *Adnotații scoase din Prosodia Limbii Românești*, mss. 463, pe a cărui foaie a 15-a se citește : „Extras de N. Pauletti, 1839, Martie, din *Prosodia* de G. Seulescu, profesor la Iași, publicată în 1830". Prozodia lui Seulescu nu se mai găsește, dar din extrasele lui Pauletti reiese că versul românesc „se întemeiază pe armonia tonului și nu sufere picioarele care se constituie numai din silabe lungi ca spondeul". Totuși, pentru Apostolescu, Seulescu este „primul teoretician al versificației române moderne". Dar preocupări prozodice mai putem afla și la alții, înaintea Ieromonahului Macarie, cum este Dimitrie Eustatevici, profesorul brașovean cu a sa *Gramatică rumânească*, mss. 583 din 1757. Pentru tot ce privește epoca veche, vd. de asemenea *Primele manifestări de teorie literară în cultura română* de D. Popovici, în „Studii literare", 1943, vol. II.

având-și măsura sa să coprindă sensul întreg și după cuvintele sensului să fie mai lung sau mai scurt". Pentru ilustrare, sîntem trimiși la *Adevărul* lui Văcărescu, la strofa I din *Cutremur* de el însuși, precum și la cîntul I din *Fingal*, tot de el. Exemplele cam dezorientează. Heliade pare a fi înțeles prin ditiramb orice vers care, cu mijloace onomatopeice, exprimă ritmic mișcarea. Strofa sa la care ne trimite, este următoarea :

„Uet, urlet s'aude ! colcăe, sare pămîntul
Tremură, sgudue, saltă, colcăe, crapă, plesnește.
Sgudue iar, răstoarnă ; trosnet, țipăt s'aude,
Spontaneu lumea se'nchină. — Domnul trece'n mânie".

Dar cîntul I din *Fignal*, la care de asemenea am mers, își trage fragmentul indicat dintr-un înțeles probabil mult mai larg al ditirambului, de îndată ce, după „descrierea câmpului de bătae" unde n-am prea găsit exemplul, se dezvoltă sub această formă neașteptată :

„Am bravat tempestele
Tempestele lui Gormal bravat-am,
Și-afundătura valurilor.
Am înfruntat vijăliele,
Spiritele uraganelor,
Geniul fulgerelor
Și să fug d'un belator ?
Nu, vie Fingal, Fingal însuș vie.

Hei ! colo ! în sus fiii Loclinului

La luptă bravii mei belatori.
Muri de oțel stați în pregiuru-mi,
Cingătoare de oțel giur în pregiur
Piepturile voastre !
Stați neclintiți în pregiurul ducelui vostru,
Ca stâncele noastre când bravă tempeste
Și manta lor de selbe
Opun la furia vânturilor".

Versurile acestea, fiind precedate și urmate de altele de cîte 14 silabe, versuri întrerupte la numai și numai 7, adică oprite cîteodată la forma de emistih, au desigur un caracter experimental. Fie dar că au vrut să se înfățișeze ca „ditiramb", ceea ce n-ar concorda cu înțelesul dat de Heliade acestei forme, fie orice altceva, ele sînt mai mult ale prozodistului decît ale poetului. Și de aceea le-am și reprodus aici. Dimpreună cu lămuririle despre verset și ditiramb, dimpreună cu cele cîteva cuvinte, sumare dar

suficiente din Apostolescu, aceste măsuri inegale sînt singurele sugestii vers-libriste, teoretice şi practice, pe care le conţin prozodiile româneşti [5].

PROSODIES ROUMAINES

RÉSUMÉ

En comparant la littérature roumaine aux littératures étrangères, on constate que les études roumaines de théorie de la versification sont bien peu nombreuses et tard venues. L'absence d'intérêt pour la prosodie est explicable chez nous, vu que les vers roumains n'apparaissent qu'au XIXe

[5] Înţelesul dat ditirambului de Heliade se întunecă şi mai mult prin *Adevărul* de I. Văcărescu. Această scriere „moralnică" şi „politicească", apărută anonim în 1842, în format de epistolie, e o compunere aritmică, o proză pe alocuri fără nici o semnificaţie metrică, dispusă tipograficeşte neobişnuit, în felul versurilor. Spre încredinţare, partea cu care începe :

„Zadarnică urcare
Nu este la acela
Ce vremea preţuind
Voeşte s'o câştige.
Cercarea sa
Şi cu întârziere
Oricînd o va aduce
Spre folos,
Neîncercaţilor,
Pătimaşi
Oameni de toată treapta :
Chiar celor ce nu'ntrec
Pre vită cu'nţelesul.
Şi treptele sunt multe
Şi ale vitei ;
Până în cea spurcată
Nebună, neînţeleasă,
Nempăcătoare,
Ce s'entărâtă
De bine ca de rău
De hrană ca de cursă.
Nu credeţi că voesc
Pe cineva să supăr.
Eu cuget am de înger !
Şi îngeri se vor simte
Când vindecarea vor afla
Acei atinşi de mine ;
Veseli s'or învăţa
Pornind din pas în pas
Pe urma mea.
Inel de lanţ e omul,
Părtaş soţietăţii
Inelele sânt de-aur
De aramă,
De lut, de lemn,
De paiu.
Din astea toate
Sânt multe
În multe părticele
Amestecat spoite,
Prefăcute ;
Cât nu le cunoşti firea
Atât e viclenită !
Un om ce înţelege
Spre bine sau spre rău
Încurcă sau descurcă
Lanţul a unui neam.
Fericit neamul
Ce-şi caută
Pre omul să-l descurce
Răsplătit e omul
Ascultat :
Când bun a dat
Povaţă.
Eu mă simt vrednic
Ca să-mi port Neamul
Spre bine.
Căci mintea şi smintirea
Cunosc de câte Neamuri
Lăcuesc Lumea
De la zidirea ei.
Cinstesc şi preţuesc
Cu închinare
Pre Ziditorul ;
Cunosc d'aproape
Sfânta voinţa sa.
Cunosc pre om
Zidit de dânsul
După asemănarea-i.
Găsesc în mine
Puternică, fiinţa
Ce-a dat omului
D'a fi întocmai
Dumnezeu !
Moralnic lucrător
D'al meu folos în parte
Folosind obştea
Voesc să descurce lanţul
Ce tot s'a încurcat.
Lovirea o să vie
De mine-atunci făcută
Când bolnavii vor simte
Nevoia lor.
Şi leacul va fi unul
Ca fulgerul ceresc :
Zdrobind Minciuna
Voi sta în Adevăr,
Ca'n soarele Luminei.
Unire voi aduce
La multele inele
Şi aur şi argint
Aramă, fie şi lut,
Şi lemn şi paiu
Vor fi
De preţul strălucirei !
Lanţul atunci al nostru
Descurcat
Inel va fi d'inele
Simbol de vecinicie,
Din toată partea cap,
Cap lin va fi şi coada
Vrăjmaşii în zadar
Se vor munci să-l rupă.
Nici să-l desnoade
Nu vor mai putea,
Pe înşii se vor scoate
Şi capete n-or fi !
Ci'n veci
Tarâţe coade".

siècle et, par conséquent, sa conscience, d'où sortira la théorie, ne pouvait être survenue que très tard. Il existe néanmoins des prosodies, ou du moins des éléments de théorie de la versification, contemporains au processus de constitution du vers roumain. Les auteurs de ces premières études de versification ne pouvant s'étayer d'exemples en langue nationale, se réfèrent à des types prosodiques étrangers, en se fondant ainsi sur d'autres littératures qui les obligent d'utiliser des terminologies étrangères. D'autre part, ils ont recouru à des littératures et à des langues littéraires déjà constituées, parce que l'ortographe et surtout la prononciation de la langue roumaine étaient non unifiées à l'époque.

Tous ces métriciens prennent ainsi leurs exemples aux littératures appartenant à des langues définitivement fixées, les uns se voyant obligés d'employer la terminologie et les modèles gréco-latins, d'autres faisant appel aux traités franco-italiens de spécialité.

Ce n'est qu'après la création de l'œuvre poétique d'Eminescu qu'apparaissent dans l'histoire de la poésie roumaine les conditions objectives favorables à la parution des études prosodiques.

Mais à ce moment l'influence du symbolisme français, et surtout l'innovation assez stridente du vers libre, détourne, pour une certaine période, l'intérêt des chercheurs pour la versification classique. C'est pour cette raison que la plus remarquable étude de versification roumaine appartenant à N. I. Apostolescu n'apparaîtra qu'au début du siècle suivant. L'œuvre d'Apostolescu présente un intérêt remarquable, non seulement par ses études concernant le vers traditionnel, mais aussi parce qu'il est le premier parmi les auteurs de prosodies qui, parlant du vers libre roumain ait signalé sa présence dans les poésies de Grigore Alexandrescu, en lui trouvant ses origines dans la prose rythmée de Cantemir. En poursuivant son analyse, l'auteur précise qu'un exemple plus réel de notre versification moderne serait fournie par les expériences prosodiques de Ion Heliade Rădulescu, initiées d'après les modèles italiens. Ce sont là les seuls suggestions à propos du vers libre que l'on puisse détacher des études des auteurs roumains de prosodies, la plupart d'entre eux n'étant que de simples grammairiens.

РУМЫНСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

РЕЗЮМЕ

По сравнению с другими странами исследования по стихосложению в Румынии немногочисленны и возникли сравнительно поздно. Отсутствие интереса к версификации здесь естественно. Румынский стих окончательно оформляется лишь в XIX веке, так что его осознание, из которого рождается теория, не может не быть поздним. Однако существуют все же исследования по стихосложению или, по крайней мере, элементы теории стихосложения, появившиеся в начальный период возникновения румынского стиха. Авторы этих первых исследований,

лишенные возможности привести примеры на родном языке, ссылаются на иностранные виды просодии и опираются, таким образом, на другие литературы, что заставляет их использовать и иностранную терминологию. С другой стороны, они прибегают к установившимся, сложившимся литературам и языкам и потому, что румынское правописание и, в особенности, произношение еще не унифицированы. Поэтому теоретики той эпохи приводят примеры из литератур, созданных на окончательно сложившихся языках, причем некоторые из них вынуждены использовать греко-латинскую терминологию, другие прибегают к помощи франко-итальянских трактов. Лишь после завершения поэтического творчества Эминеску в истории румынской поэзии складываются объективные условия для появления исследований по стихосложению. Однако, именно в это время влияние французского символизма и, в особенности, нашумевшего свободного стиха («верлибр») на некоторое время отвлекло интерес исследователей от классической версификации. Наиболее значительный труд по румынскому стихосложению принадлежит, поэтому, такому исследователю как М. И. Апостолеску и относится к началу нашего века. Работа Апостолеску интересна не только тем, что в ней говорится о традиционном стихе; он первый из теоретиков обнаруживает свободный стих еще у Григоре Александреску, а его предшественником считает Дмитрия Кантемира с его рифмованной прозой. Настоящее исследование устанавливает, однако, что более несомненной предпосылкой румынского современного стихосложения являются стихотворные опыты Элиаде Рэдулеску, следовавшего итальянской моде. Таковы те немногочисленные замечания о свободном стихе, которые можно найти у румынских исследователей стихосложения, большинство из которых являлись простыми грамматистами.

INTRODUCERE ÎN FOLCLORISTICA POLONĂ (I)

DE

I. C. CHIȚIMIA

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

I. NOTĂ PRELIMINARĂ

În cercetările polone „folklorystyka" este considerată ca o subdiviziune a etnologiei, avînd ca obiect sectorul culturii populare spirituale, confundîndu-se cu știința folclorului care se ocupă „mai cu seamă de creația populară literară". Pe noi ne interesează în mod deosebit tocmai acest din urmă compartiment.

Folcloristica polonă însă nu s-a identificat cu conceptul acesta de la începutul cercetărilor folclorice. Din contră, în condițiile de viață ale poporului polon, intrat sub stăpîniri străine, accentul preocupărilor a căzut mai degrabă pe cultura lui socială și materială, iar tendința aceasta a creat o direcție care s-a menținut și întărit pînă în vremuri moderne. Chiar cînd, pe urmele prețuirii romantice a literaturii populare, s-a pornit la adunarea cîntecului popular polon, îndată cercetătorii și culegătorii au trecut la asaltarea complexului culturii populare, care numai în întregul ei putea să definească poporul polon și să justifice aspirațiile lui la o viață independentă. Însăși școala științifică polonă a apucat pe drumul acesta. Nu singur cîntecul, muzica, dansul popular, interesau, ci tot atît de mult, dacă nu mai mult, coliba unde locuia țăranul, uneltele de muncă, costumul, hrana săteanului, sănătatea și cultura, ba chiar tipul lui antropologic. Astfel, preocupările folclorice au luat progresiv o mare extindere și s-au apropiat de ceea ce este astăzi știința antropologiei și etnologiei [1].

În fond, materialul de literatură populară și ideile emise despre aceasta sînt integrate complexului de cultură populară și nu pot fi desprinse și înțelese decît ținînd seama de acest complex, în liniile lui esențiale.

[1] Vezi lucrările celui de-al „VII-lea Congres internațional de științe antropologice și etnologice", Moscova, 3—10 august 1964, în Программа научных и официалных заседаний, Moscova, 1964, 189 p.

Dar înainte de a exista preocupări folclorice, s-au notat incidental, de către vechi oameni de cultură poloni, diferite și bogate relatări de conținut folcloric, între care multe însemnări referitoare la creația populară literară. Nu s-ar putea trece peste ele într-o lucrare care vrea să dea o imagine sintetică a istoriei folcloristicii polone.

N-am realiza însă prea mult dacă am rămînea la o strictă desfășurare a istoriei folcloristicii polone. Se vor vedea ideile, preocupările, direcțiile științifice, dar nu se va vedea limpede literatura, care ne interesează în mod special. De aceea, va trebui să ne oprim, unde este cazul, asupra unor ilustrări de texte, fie că e vorba de poezie, fie că e vorba de proză populară sau de alte categorii folclorice.

Deși cercetările polone în domeniul etnologiei și folclorului sînt foarte avansate, totuși o istorie a folcloristicii n-a fost realizată pînă acum. Specialiștii au semnalat însă lipsa și necesitatea ei [2].

II. DIN ISTORIA FOLCLORISTICII POLONE

Vechi urme folclorice polone. Literatura folclorică precedă pe cea cultă la fiecare popor în parte. Chiar în epocile cînd n-au existat preocupări special folclorice, elementele de folclor au fost involuntar captate de literatura scrisă și au rămas sub formă de urme, putînd fi astăzi luate în considerație. Vom menționa, în ce privește Polonia, urmele care au caracter literar sau legături cu domeniul literaturii populare.

În cea dintîi cronică polonă, scrisă în anii 1112—1113 [3] de un anonim și cunoscută astăzi sub numele de Kronika lui Gallus Anonymus [4], sînt inserate și cele mai vechi legende populare. Între ele este de amintit în primul rînd *legenda lui Popiel mîncat de guzgani*, cu corespondență în *legenda românească a lui Papură-Vodă* mîncat de guzgani, culeasă întîia oară, pe la începutul sec. al XIX-lea, de Tadeu Hasdeu și păstrată în manuscris [5].

Popiel, unul dintre cnejii legendari poloni, și-a otrăvit, din îndemnul soției de origine germană, unchii după tată, ca să rămînă singur stăpîn peste țară. Din stîrvurile aruncate însă ale nefericiților a ieșit o spuzenie de guzgani, care s-au năpustit asupra lui Popiel să-l mănînce. Ca să scape de ei, cneazul polon a părăsit cetatea de scaun și și-a mutat curtea într-un ostrov. Șobolanii, în mulțime grozavă, au trecut după el înot și au început să-l atace din nou. Atunci slujitorii l-au părăsit pe cneaz, lăsîndu-l pradă șobolănimii care l-a devorat [6].

---

[2] Julian Krzyżanowski, în „Lud", 42, 1955, p. 34, consideră ca absolut necesară întocmirea unei istorii a folcloristicii polone și în momentul de față un colectiv efectuează, sub îndrumarea sa, o atare lucrare în cadrul Institutului de cercetări literare (Instytut Badań Literackich) al Academiei Polone de Științe, urmînd să fie publicată.

[3] Roman Pilat, *Historia literatury polskiej*, Cracovia, 1926, I, p. 119.

[4] Reproducere fotografică a unui manuscris din sec. al XIV-lea, cu o introducere de J. Krzyżanowsky: *Galla Anonima kronika*, Varșovia, 1948, 27 p. + LXIX pl. Un ultim studiu: M. Plezia, *Kronika Galla na tle historiografii XII wieku*, Cracovia, 1947, 214 p. Vezi și I. C. Chițimia, *Începuturile literaturii polone*, în „Preocupări literare", II, 1937, p. 298.

[5] I. C. Chițimia, în *Introducere* la B. P. Hasdeu, *Ion Vodă cel Cumplit*, Craiova, 1942, p. XXXII.

[6] Gall Anonim, *Kronika polska*, trad. de Roman Grodecki, Cracovia, 1923, p. 68.

Legenda are o largă circulație. Un episcop german, Haton, este, de asemenea, mîncat de șobolani [7]. La noi s-au cules alte variante pe seama lui Ciubăr Vodă mîncat de șoareci [8], studiate de M. Gaster, care ia în considerație și legenda polonă [9]. Există apoi variante daneze, engleze, franceze, elvețiene etc. [10]. Interesează faptul că înregistrarea în cronica lui Gallus Anonymus este una dintre cele mai vechi, iar tema a fost reluată în „secolul luminilor" de renumitul scriitor polon Ignacy Krasicki în epopeea sa eroi-comică de deosebită valoare, *Myszeidos*, apărută la Varșovia, în 1775 [11].

Cronica lui Gallus conține și alte legende, între care una de circulație largă, referitoare la același Popiel și la mitul dinastiei Piaștilor poloni.

Popiel avea doi copii și „pregătise după obicei păgîn un mare festin pentru celebrarea *luării din păr* [12], la care a invitat pe foarte mulți din demnitarii și prietenii săi". Doi îngeri în haine de țară au sosit acolo și cneazul „nu numai că nu i-a așezat la masă, dar i-a și gonit în chip neomenos". Atunci au ieșit ei la marginea orașului și-au dat de coliba unui plugar sărac al cneazului (în alte variante rotar), cu numele Piast, care pregătea și el *luarea din păr* pentru copilul său. Piast cu soția sa Rzepka i-au primit cu voie bună în găzduire pe drumeți, i-au ospătat și le-au dat de băut berea pregătită anume pentru masa *luării din păr*. Ca-n minunea de la Cana Galileii, vasele s-au umplut la loc și mîncarea s-a înmulțit. Chemat a fost la masă și cneazul cu oamenii lui, să se ospăteze. Străinii (în fond sfinții) i-au luat ei înșiși copilului din păr, i-au pus numele Ziemowit, devenind, mai tîrziu „din mila lui Dumnezeu" și pentru „omenia" părinților, domn peste țară și începător de lungă dinastie polonă [13].

Legenda este veche și cunoscută încă în *Viața Sf. Gherman;* acesta, în veacul al V-lea, propovăduind evanghelia în Britania, n-a fost primit la curtea regelui, în schimb a găsit o găzduire la un păstor. Păstorul a tăiat vițelul ca să-l ospăteze. Sf. Gherman a adunat oasele animalului și l-a înviat, iar pe păstor l-a făcut rege [14]. Motivul ospitalității oamenilor săraci și al urmărilor bune se regăsește în numeroase povești și basme populare din Europa, între care și românești.

Cronica lui Gallus Anonymus conține încă alte legende, dar nu e cazul să ne oprim asupra tuturor. Îi urmează în vechea literatură polonă *Chronica Polonorum* [15] a episcopului de Cracovia Wincenty Kadłubek (circa 1160—1223), operă cu caracter moralizator, destinată pentru comentarii istorice în școlile vremii.

---

[7] Vezi și Grim, *Deutsche Sagen*, nr. 245.

[8] C. Stamati, *Povestea povestelor*, în „Albina românească", 1843, 13 mai și separat: Iași, 1843; reproducere în „Muza românească", I, 1868, p. 72, și urm.

[9] M. Gaster, *Ciubăr Vodă mîncat de guzgani*, în „Revista de istorie, arheologie și filologie", II, 1883, p. 185—191.

[10] F. Liebrecht, *Zur Volkskunde*, Heilbronn, 1879, p. 3.

[11] Ignacy Krasicki, *Myszeidos piésni X*, ediție critică de W. Bruchnalski, Liov, 1922.

[12] Ceremonialul „luării din păr" a fost frecvent și la poporul român pînă în vremuri moderne. La un an de la naștere, se organiza seara o masă, în cinstea copilului. Nașul tăia o șuviță din părul copilului și numai de aci înainte putea să fie tuns.

[13] Gall Anonim, *op. cit.*, p. 67 și urm.

[14] Cf. Wł. Smoleński, *Dzieje narodu polskiego*, Cracovia, 1921, p. 21.

[15] W. Kadłubek, *Chronica Polonorum*, ed. Al. Przeździecki, Cracovia, 1862 (după un ms. din sec. al XIII-lea păstrat la Viena). Întîia ediție la Dobromil, 1612.

În această scriere, autorul a introdus legende małopolone (din regiunea Cracovia) despre Krakus, Wanda, din nou Popiel etc.

Krakus, de la care s-ar trage numele orașului Cracovia, era un viteaz înțelept, care întorcîndu-se odată din război le-ar fi spus conaționalilor săi că „ceea ce este trupul fără suflet, sfeșnicul fără lumînare și lumea fără soare, aceea este statul fără rege". Primind puterea, a domnit cu înțelepciune și dreptate. Pe proprii lui fii i-a trimis să ucidă balaurul din grota măgurii (*wawel, wąwel,* de unde numele castelului Wawel de la Cracovia). Copiii lui Krakus au reușit să omoare monstrul, dar apoi s-au luat la ceartă și cel mic a ucis pe cel mare. Poporul l-a gonit pe ucigaș, iar după moartea bătrînului Krakus a chemat la tron pe unica lui fiică, Wanda, femeie vitează și înțeleaptă, care s-a luptat cu nemții și i-a învins, căpetenia acestora omorîndu-se de ciudă.

În cronica lui Kadłubek sînt cuprinse multe alte legende cu caracter istoric intern. Cum este cea despre omorîrea episcopului de Cracovia Stanisław Szczepanowski de către Bolesław cel Îndrăzneț (1058—1080), care l-a făcut pe episcop mici bucățele, pentru că trecuse în tabăra adversă. Patru vulturi, veniți din patru părți ale lumii, au străjuit, la locul de chin, rămășițele celui ucis și-au alungat păsările de pradă, care veneau să se înfrupte din trupul risipit. Într-o noapte duhovnicii au venit să adune la un loc resturile trupului. Noaptea s-a luminat ca ziua și aceștia au găsit trupul lui Szczepanowski întreg, „fără nici cea mai mică urmă de violență". L-au luat și l-au așezat în biserica Sf. Mihail. În schimb regele polon, urît de popor pentru nelegiurea lui, a fost gonit și și-a sfîrșit viața în pribegie.

Faptele sînt în esența lor reale, dar pe baza lor a lucrat copios imaginația populară, hrănită în vremea respectivă cu texte religioase și apocrife.

Astfel, pe lîngă legende de circulație europeană, scrierile vechi polone conțin și legende care au luat naștere în comunitatea poporului polon, în legătură cu trecutul lui istoric.

Legende sînt multe, în cronici, dar una dintre cele mai frumoase, ieșită ca dintr-o fantezie romantică, se găsește în cronica zisă *Kronika wielkopolska* [16], atribuită de unii învățați poloni lui Janko Czarnkowski (născut în prima jumătate a sec. al XIV-lea, mort în 1387). Această cronică, cuprinzînd istoria poporului polon din vremuri legendare pînă la 1271, a inserat un număr de interesante legende, între care se remarcă povestea despre *Walcerz Udały și Helgunda.*

„În vremea veche păgînă domnea la Wiślica (localitate pe rîul Nida, 60 km nord-vest de Cracovia) Wisław cel Frumos *(Wysław decorus),* care se trăgea din Popiel, iar la Tyniec (lîngă Cracovia) domnea Walcerz Udały *(Walterus robustus, qui in polonico vocabatur udały Walter)*". Acest Walcerz luase de soție pe fiica regelui frac, Helgunda, pe care o cunoscuse la casa tatălui ei, deși aceasta iubea pe un prinț neamț. Dar Walcerz, care se găsea la curtea regelui, i-a furat, cu un cîntec vrăjitoresc, inima și au fugit împreună. Urmărit de neamț, Walcerz a trecut cu iubita Rinul înot, dar tot a fost ajuns de adversar. A dat lupta cu el și l-a răpus. „După călăto-

[16] Cf. I. C. Chițimia, *Începuturile literaturii polone,* p. 299. Au fost scoase, începînd din 1730 (Scriptores rerum Silesicarum, II), mai multe ediții. Accesibilă ediția dată de August Bielowski în *Monumenta Poloniae historica,* II. Liov, 1872, p. 467—598.

ria cu noroc, ajungînd la palat, s-a căsătorit cu domnița și s-a odihnit un timp, vindecîndu-și rănile". Nu peste multă vreme însă a pornit război împotriva lui Wisław cel Frumos, l-a luat prizonier și l-a închis în temnița palatului din Tyniec, lîngă Cracovia. A plecat iar la război și nu s-a mai întors doi ani. Între timp Helgunda, din îndemnul unei confidente, a dat drumul din temniță lui Wisław și, îndrăgostită de el, au fugit împreună la Wiślica. La întoarcere, Walcerz, aflînd totul, s-a năpustit asupra Wiślicy. Wisław era la vînătoare, iar Helgunda i-a ieșit înainte lui Walcerz, i-a căzut în genunchi și l-a încredințat că a fost luată cu sila. Apoi l-a rugat să se ascundă că-i va da în mînă pe Wisław. Walcerz a crezut, dar a căzut în cursă și s-a pomenit înhățat și legat cu lanțuri chiar de pereții camerii în care Wisław se iubea cu fosta lui soție. Wisław avea însă o soră urîtă de mama focului, încît nimeni nu se uita la ea. Urîta pămîntului s-a îndrăgostit de Walcerz Viteazul și i-a promis eliberarea din lanțuri, dacă se căsătorește cu ea. Walcerz a acceptat. Nebuna i-a dat drumul și i-a pus în mînă chiar paloșul furat în taină fratelui. De acest paloș au pierit și Wisław și necredincioasa Helgunda. Cronicarul adaugă că a văzut la Wiślica mormîntul Helgundei și chipul ei tăiat în piatră.

În realitate e vorba de o legendă cu origini folclorice, prelucrată în epica medievală. Într-adevăr, motivul se găsește în cîntecul călugărului de St. Gallen, Ekkehart (circa 910—973) : *Waltherius manu fortis*, în care avem de-a face cu o aventură a lui Walther de Aquitania, similară cu partea întîia a legendei de mai sus. Reminiscențe se găsesc și în *Niebelungenlied* „într-o scenă din XXVIII Aventiure", în care „Walther von Spâne" (Walter de Spania) fură de la curtea lui Etzel pe iubita acestuia „Hiltegunde" și fuge cu ea [17].

Astfel motivul medieval a căpătat cu vremea și o circulație orală în pături culte, îmbrăcînd în Polonia o haină nouă, prin adaosul mai cu seamă al ultimei părți, întîlnită de fapt și ea în cîntece ucrainene [18]. Tema a fost repovestită de cronicarii poloni din sec. al XVI-lea (M. Bielski, J. Bielski), apoi în sec. al XVIII-lea și al XIX-lea s-au încercat diferite înnoiri în drame și romane, dar de-abia Ștefan Żeromski (1864—1925) a realizat o operă de artă în romanul *Powieść o Udałym Walgierzu*, apărut la Varșovia în 1906.

Trebuie să convenim că o bună parte din elementele folclorice ale legendelor sînt reveniri la matcă din prelucrări medievale. Circulația motivelor prin carte se vede nu numai în legende istorice, ci și în simple povestiri, ca de pildă în *Povestea înțeleptului* din cronica lui Kadłubek :

---

[17] Cf. R. Rischka, *Verhältniss der polnischen Sage von Walgierz Udały zu der deutschen Sagen von Walter von Aquitanien*, Brody, 1880 ; Jan Karłowicz, *Podanie o Walterze z Tynca*, în „Atennum", IV, 1881, p. 214—234 ; Wł. Nehring, *Powieść kronikarza polskiego o Walterze i Helgundzie*, în „Ateneum", III, 1883, p. 349—377 ; O. Knoop, *Die deutschen Waltersage und die polnische Sage von Walter und Helgunde*, Poznań, 1887 ; St. Zarkrzewski, *Zródła podań tyniecko-wiślickich*, în „Kwartalnik historyczny", 28, 1914, p. 351—486. Zakrzewski consideră că nu există nici o legătură între poemul german și legenda polonă și găsește asemănări cu lengende din Burgundia și Italia. Părerea sa însă nu e de loc convingătoare ; *Das Niebelungenlied*, ed. IX, Karl Bartsch, Leipzig, 1931, p. 296.

[18] Cf. Ig. Chrzanowski, *Historia literatury niepodleglej Polski*, ed. a X-a, Cracovia, 1930, p. 10.

„Un înțelept aflînd că i s-a născut un fiu a zis :

— Frumos dar și bună miluire din partea naturii. Poruncesc însă ca fiul meu să nu sugă vreodată alt lapte afară de lapte din țîța celei mai sălbatice jivine.

L-au întrebat cei de față :

— Așadar poate să căutăm o lupoaică ?

— Nici vorbă, a răspuns el.

— Atunci poate o leoaică ?

— Nu.

— O tigroaică ?

— Ferească Dumnezeu.

— Zmeoaică ?

— Pentru nimic în lume.

— Atunci care animal este cel mai sălbatic ?

A zis el :

— Același care este și cel mai blînd : femeia".

Caracterul facețios al unor cărți anecdotice medievale e evident imprimat în această parabolă, dar sursa ei inițială este, negreșit, folclorică.

Vechile scrieri polone continuă în veacurile următoare cu inserarea de legende, povești și anecdote populare, cum fac, de exemplu, N. Rej (1505—1569) în scrierea sa *Żywot człowieka poczciwego* sau cum procedează Łukasz Górnicki (1527—1603) în opera sa *Dworzanin polski*, imitată și prelucrată de fapt după *Il cortegiano* al lui Baldasare Castiglione. Interesantă e anecdota țăranilor care plecînd la tîrg, înnoptează în pădure și de frica lupilor hotărăsc să se urce cu toții într-un copac înalt. Fac scară, se urcă și răstoarnă scara ca să nu mai poată urca cineva la ei. A doua zi fac scară vie, cel mai puternic ținîndu-se de o creangă, altul de picioarele lui, al treilea de picioarele celui de al doilea și tot așa ca să ajungă la pămînt. Pînă a nu se termina scara însă cel de sus a cerut să se grăbească operația căci „de-abia se mai ține de creangă". Unul din cei care atîrnau l-a sfătuit să scuipe în palme și să se țină bine. Cel de sus, ascultîndu-i sfatul, s-a desprins de creangă și s-au prăbușit cu toții claie peste grămadă, care cu mîini care cu picioare rupte, încît numai doi sau trei s-au mai întors acasă [19].

E un anumit tip de snoavă, pusă în Polonia, țară cu tradiții intelectuale nobiliare, pe seama „prostiei" țăranilor. Anecdota circula totuși folcloric.

Dar scrierile vechi polone inserează nu numai proză, ci și *versuri* populare sau adeseori menționează existența lor în popor.

Astfel într-o cazanie din sec. al XV-lea, în limba latină, care dă în legătură cu căsătoria sfatul ca bărbatul să aleagă nevasta nu pentru frumusețea trecătoare, ci pentru bunele și trainicele deprinderi, predicatorul

[19] L. Górnicki, *Dworzanin polski*, ediția R. Pollak, Wrocław, 1954, p. 218—220, ediția St. Łempicki, Varșovia, 1926, p. 142—143. La locul respectiv în originalul italian al lui Castiglione este o altă anecdotă, pe care Górnicki o înlocuiește cu cea de mai sus.

anonim citează în acest sens înţelepciunea „cîntecului popular" (cantilena vulgaris), dînd un fragment :

„Nie wybiraj, junochu, oczyma,
Ale słuchaj cichyma uszyma...
Przeradzi cię, junochu, kowanie,
A jeno liczka wychowanie ;
Każdać panna po liczku rumiana,
Ale patrzaj, być była domowa..." [20]

(Nu alege, flăcăule, cu ochii,
Ci-n tăcere cu urechile ascultă...
Te-nşeală, dragul meu, inelul,
Şi înfăţişarea feţii te înşeală ;
Orice fată are faţa fraged colorată,
Dar vezi să fie femeie de casă...)

Acest cîntec constituie cea mai veche înregistrare de poezie populară polonă. Citatul, păstrat într-o cazanie, presupune un cîntec mai lung din cele referitoare la ceremonialul nunţii, în care folclorul polon este foarte bogat. Fragmentului citat i s-a găsit chiar o variantă veche, iar versul de 10 silabe (4+6) nu e folosit de vechea versificaţie cultă polonă, ci este folosit numai în poezia populară. Învăţatul etnolog polon K. Moszyński consideră că tipul acesta de vers popular este prin excelenţă slav, el întîlnindu-se şi la alte popoare slave. În consecinţă, se pare că poezia populară pleacă în genere, la slavi, de la o veche matcă comună [21].

Renumitul cronicar polon Jan Długosz (1415—1480) notează în cronica sa *Annales seu cronicae Regni Poloniae* că bătălia de la Zawichost din 1205, dată de Leszek Biały cu succes împotriva invadatorului, a fost introdusă de popor în cîntece populare pe care „şi pînă astăzi le auzim cîntate cu drag în manifestările poporului", precizează cronicarul. Era probabil un cîntec epic, care n-a rezistat timpului.

Acelaşi Długosz notează mai interesant că regele polon Przemysław II (1295—1296) şi-a omorît cu sălbăticie soţia, pe Ludgarda („Lukierda"), iar drama aceasta a intrat în cîntecul popular „compus de oamenii de la sate în limba polonă". Cronicarul dă în rezumat conţinutul cîntecului (a scris cronica în latineşte şi n-a înţeles să reproducă versurile polone), spunînd :

„Cîntecul popular, încă şi în vremurile noastre cîntat, spune cum cnejina Lukierda presimţind că bărbatul vrea s-o ucidă, l-a rugat cu lacrimi în ochi şi a încercat să-l înduplece ca femeii şi nevestii lui să nu-i ia viaţa, ci gîndindu-se la Dumnezeu, la cinstea curţii şi a căminului, să-i dea voie să se întoarcă la casa părintească, şi numai în cămaşă. Bucuros ar suporta soarta cea mai de ocară numai s-o lase în viaţă" [22].

[20] A. Brückner, *Neue Quellen zur Geschichte der polnischen Sprache und Literatur*, în „Archiw für slavische Philologie", XIV (1892), p. 505. Stef. Vrtel-Wierczyński, *Średniowieczna poezja polska świecka*, Cracovia, 1923, p. 59.

[21] K. Moszyński, *Kultura ludowa słowian*, Cracovia 1939, t. II, p. 1358.

[22] Jan Długosz, *Opera omnia*, t. II, Cracovia, 1867, p. 455 şi 466.

Przemysław — continuă Długosz — a socotit că omorul nu va fi dovedit, fiindcă puține persoane aveau să știe de el. Dar rușinoasa lui faptă s-a aflat și a intrat în cîntecul, care „a răzbătut pînă în zilele noastre și se repetă mereu".

Din relatarea cronicarului polon reiese limpede caracterul popular al cîntecului, avînd circulație orală în lumea satelor și fiind zis în limba polonă într-o vreme cînd era în floare limba latină în scrisul oamenilor culți.Poetul polon Fr. Karpiński (1741—1825) a realizat în stil popular, pe baza acestui motiv, una din cele mai frumoase creații ale sale : *Duma Łukierdy.*

Długosz, scriindu-și cronica în latinește, nu putea reproduce decît în rezumat cîntecele populare în limba polonă, dar nici cronicarii, care și-au scris operele în limba polonă, nu s-au gîndit să reproducă, acolo unde era cazul, din aceste cîntece. Totuși Joachim Bielski (1540—1599) în *Kronika polska,* apărută la Cracovia în 1597, vorbind de urmărirea și combaterea obiceiurilor păgîne de către Mieszko I (960—992), în vremea creștinării polonilor, relatează că el își mai amintește de un obicei păgîn celebrat „la sate, la dumineca albă, în post, cînd se arunca în apă o momîie, numită Marzana, făcută dintr-un snop de cînepă sau din paie și îmbrăcată omenește. Tot satul mergea cu ea la baltă și, dezbrăcînd-o, o aruncau în apă, cîntînd cu jale :

„Śmierć się wije po płotu,
Szukający kłopotu etc."

(Moartea dibuie pe gard
Căutînd încuietoarea...) [23]

Cronicarul polon nu dă mai mult decît începutul cîntecului polon, dar relatarea dovedește existența în secolul al XVI-lea a unui ceremonial apropiat de „caloianul" românesc, însoțit de cîntece populare.

Nicolae Rej (1505—1569), socotit „părintele literaturii polone, reproduce, într-una din operele sale în proză, versuri satirice populare la adresa domnilor, care duc viață parazitară, benchetuiesc și se distrează sub privirile amarnice ale slujitorilor [24].

Matei Strykowski (circa 1547—după 1582) a avut pasiunea „cîntecelor bătrînești" (staroświeckie pieśni) și de unele dintre ele amintește cu ilustrare de fragmente în opera sa *Kronika polska i litewska,* apărută la Königsberg în 1582. M. Strykowski a călătorit prin țările românești și a notat între altele un cîntec despre Ștefan cel Mare. Faptul acesta a fost semnalat întîia oară de B. P. Hasdeu în opera sa *Ion Vodă cel cumplit* [25]. Între altele, în *Kronika polska* a lui Strykowski, cu prilejul unei solii polone

[23] Joachim Bielski, *Kronika polska,* Cracovia, 1597, p. 37.
[24] N. Rej, *Zwierciadło,* ed. Jan Czubek și Jan Łoś, Cracovia, 1914, p. 315.
[25] B. P. Hasdeu, *Ion Vodă cel Cumplit,* ed. I. C. Chițimia, Craiova, 1942, p. 69.

trimisă la Adrianopole în 1415, „de care turcul s-a speriat", se precizează că aci e cazul să noteze vechiul *Cîntec bătrînesc despre turci :*

„Byli naszy Turkon groźni kiedyś
A cóż potym, kiedy to już nie dziś..." [26]

(Fost-au ai noştri pentru turci spăimîntători cîndva,
Dar la ce bun azi, cînd nu mai sînt aşa...)

Versul de 10 silabe este tipic popular, iar începutul de cîntec este încă o reminiscenţă din vechile cîntece polone, pierdute cu vremea complet. De asemenea, se aminteşte de cîntecul *Lado, lado* [27] consemnat şi de D. Cantemir la români.

În sec. al XVI-lea, Erazm Otwinowski (mort 1610), într-o operă a sa versificată în grai popular, reproduce unele versuri populare [28], Menţiuni de cîntece populare continuă şi în secolele următoare, pînă în momentul cînd interesul pentru folclor devine o preocupare conştientă. Despre unele dintre ele va mai veni vorba la locul potrivit. Aici am amintit pe cele mai vechi, cu caracter istoric sau ceremonios, care în majoritate s-au stins luîndu-le locul altele. Astfel se poate conchide că literatura folclorică este în continuă primenire şi înnoire, multe producţii mai ales din cele vechi rămînînd pe drum. Au pierit în special acelea cărora le-a dispărut suportul istoric şi social : îndepărtarea tot mai mare de evenimentele la care se refereau, ieşirea din uz a unor obiceiuri etc. În schimb, sînt ceremonii care s-au păstrat pînă în vremurile noastre şi de unele dintre ele sînt legate anumite cîntece.

În rîndul acestor ceremonii de caracter *etnografic,* putem aminti pe cele desfăşurate la Rusale (Zielone świeta), notate în vechime de Jan Długosz, cu tot cortegiul lor de ofrande, jocuri şi probabil *cîntece,* despre care însă cronicarul polon nu spune nimic. Ceremonialul acesta, descris pe scurt şi de un scriitor religios anonim din prima jumătate a secolului al XV-lea [29] s-a perpetuat în unele regiuni polone pînă în secolul al XX-lea. E interesant, fiindcă un ceremonial cu multe puncte de contact s-a celebrat şi la noi sau la alte popoare în legătură cu Rusalele, pînă în vremurile cele mai recente. Długosz însuşi pomeneşte şi de ceremonialul *Marzanei,* despre care am vorbit mai sus, în legătură cu notarea unui cîntec popular de către J. Bielski [30]. Acest ceremonial, căpătînd un lustru religios creştin, a continuat să se desfăşoare în veacurile următoare, fiind descris pentru sec. al XVIII-lea de Jędrzej Kitowicz (1728—1804) [31], iar pentru sec. al XIX-lea de Ambrozy Grabowski (1782—1868) [32]. În primul caz, ceremonialul avea loc miercuri din săptămîna mare, în al doilea caz vinerea mare. Era vorba

[26] M. Strykowski, *Kronika polska,* ed. Malinowski, Varşovia, 1846, t. II, p. 153.
[27] *Ibidem,* I, p. 137.
[28] Cf. St. Czernik, *Pieć wieków doli chłopskiej,* Varşovia, 1953, p. 325.
[29] Cf. A. Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej,* t. I, Varşovia, 1902, p. 49.
[30] Vezi mai sus, p. 90.
[31] J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III,* ed. R. Pollak, Wrocław, 1951, p. 555.
[32] A. Grabowski, *Ojczyste spominki,* Cracovia, 1845.

de o momîie din zdrențe, umplută cu paie, pe care în vremuri vechi, la dumineca albă, sătenii o duceau într-o prăjină la baltă și o aruncau în apă. În secolul al XVIII-lea o aruncau din turnul bisericii jos și apoi o luau la bătaie, tîrînd-o cu o sfoară pe drum, ajungînd cu ea tot la baltă. *Caloianul* românesc, sub diferite forme, are corespondențe cu acest obicei.

De o mare strălucire s-a bucurat în Polonia *Sobótka*, sărbătoare populară care se celebra la 24 iunie și corespunde cu *Sînzienele* românești, adică sărbătorirea calendaristică a Sf. Ion Botezătorul. Marele poet polon Jan Kochanowski (1530—1584), aparținînd Renașterii polone, a atras întîia oară atenția asupra vechii străluciri a acestui ceremonial, însoțit de jocuri și cîntece, într-un poem celebru intitulat *Pieśn świetojańska o Sobótce* (Cîntecul de Sf. Ion despre Sobótka) [33], în care folosește și descrie în parte elementele ceremonialului. Cu toată prigoana bisericii, acest ceremonial s-a menținut cu frumoase cîntece pînă în sec. al XIX-lea (înregistrări la O. Kolberg) [34], pentru vremuri vechi păgîne, fiind magistral reconstituit de Józef Ignacy Kraszewski (1812—1887) în opera sa *Stara baśń*. Interesant e faptul că în poemul acesta a lui Kochanowski se păstrează reminiscențe din cîntecele de seceriș (corespunzătoare „cununii" la români) și aceasta dovedește că în descrierea *Drăgaicii* la D. Cantemir este vorba tot de elemente din ceremonialul secerișului [35]. Vom reveni asupra cîntecelor acestui ceremonial.

Literatura veche polonă conține date nu numai în legătură cu ceremonialele sărbătorilor de peste an și cu cîntecele lor, dar și în legătură cu ceremonialul de familie, mai ales de nuntă și înmormîntare.

Ceremonialul de nuntă a fost în mare măsură tolerat de biserică și s-a păstrat cu un bogat cortegiu de practici și cîntece pînă în vremurile din urmă. Pentru trecut, există interesante descrieri de nuntă în familii nobile, totuși cu elemente folclorice evidente, ca spălarea mîinilor la începutul și sfîrșitul mesei, jocurile care urmează după masă, retragerea mirelui și miresei etc. [36]. Elemente de folclor se găsesc în idila lui Sz. Szymonowicz (1558—1629) *Kolacze* din opera sa *Sielanki*, apărută în 1614 [37]. În această idilă, talentatul poet polon notează și ceremonia despletirii cozilor miresii, care se practică și în desfășurarea nunții românești :

„Panno czas już rozpuścić warkocze rozwite..." [38]
(Mireasă e vremea să-ți desfacem cozile-mpletite...)

---

[33] Jan Kochanowski, *Dzieła polskie*, ediția Jan Lorentowicz, Varșovia, 1919, p. 74—96 și ed. Julian Krzyżanowski, Varșovia, 1955, t. I, 349—366.

[34] Pentru secolul al XVIII-lea Sobótka este descrisă de J. Kitowicz, *op. cit.*, p. 559—560.

[35] I. C. Chițimia, *Vechi elemente folclorice de ceremonial agrar*, comunicare, SCLF, II, 1953, p. 248.

[36] Cf. Wł. Szyszkowski, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XV i XVI w.*, în „Lud", XX, 1914—1918, p. 194, și urm.

[37] Sz. Symonowicz, *Sielanki*, ed. a II-a de Jan Łoś, Cracovia, 1921, p. 70—77.

[38] Sz. Szymonowicz, *op. cit.*, p. 72.

De notat că nu lipseşte din descriere *colacul* (kołacz), prezent la vechile nunţi din Transilvania sub numele de „pupăză" [39]. *Kołacze* conţine şi credinţa în cîntecul de bun augur al coţofanei „aşezată pe gard", credinţă existentă şi la români (cîntecul coţofenei anunţa pe vremuri o veste bună).

Cîntecele populare de nuntă s-au păstrat şi în primele culegeri de versuri anonime culte, tipărite (*Pieśni i tańce 1614* şi *Kiermasz wieśniacki*, 1618), cu urme pînă în folclorul polon actual [40].

De asemenea, pentru secolul al XVI-lea este amănunţit descrisă nunta lui Sigismund August cu Elisabeta, în ceremonialul căreia se observă vechi obiceiuri populare. Descrierea se datoreşte unui umanist de origine spaniolă, P. Ruiz de Moros, cu studii în Italia, venit şi stabilit în Polonia pînă la moarte (1543) [41].

Ceremonia peţirii şi a logodnei au fost înregistrate în parte de N. Rej, alături de elemnte de nuntă, în *Wizerunzk* [42] şi M. Bielski în *Komedia Justyna i Konstancjej*, Cracovia, 1557 [43].

Fastul popular al nunţii polone de altădată explică menţinerea lui pînă în vremuri recente, fiecare act fiind însoţit de numeroase cîntece.

Ceremonialul înmormîntării şi cultul morţilor de tip folcloric au o veche şi largă desfăşurare în Polonia. Cronicarul W. Kadlubek notează existenţa bocitului şi foarte probabil a bocetelor : la moartea legendarului Popiel „fecioarele îşi smulgeau părul, femeile îşi flagelau faţa, iar bătrînele îşi rupeau hainele" (*lacerunt crinem virgines, matronae vultum, habitum annosae*). Sebastian Klonowic (1545—1602) pomeneşte de bocitoare profesioniste în sec. al XVI-lea pe teritoriul ucrainean [44]. Vechiul obicei continuă aci prin bocitoare pînă în secolele al XIX-lea şi al XX-lea [45]. Un asemenea vechi bocet polon a fost înregistrat în secolul al XV-lea, într-un cîntec medieval : *Skarga umierajacego*. Bocetul adăugat la acest vechi cîntec sună astfel :

„Dusza z ciała wyleciała
Na zielonej łące stała..." [46]

(Suflet din oase-a ieşit
Şi-n luncă s-a pripăşit...)

---

[39] I. C. Chiţimia, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", II, 1953, p. 75.

[40] G. Korbut, *Literatura polska*, I, Varşovia, 1929, p. 461—462, Jan St. Bystroń, *Kultura ludowa*, ed. II, Varşovia, 1947, p. 252.

[41] Petrus Royzius Maureus, *De apparatu nuptiarum Sigismundi Secundi Augusti Poloniae regis*, Cracovia, 1543.

[42] N. Rej, *Pisma wierszem*, ediţia J. Krzyżanowski, Wrocław, 1954, p. 213 şi urm.

[43] Apud Wł. Szyszkowski, *op. cit.*, p. 196.

[44] S. F. Klonowic, *Roxolania*, Cracovia, 1584, p. 76.

[45] „Lud", II, p. 212.

[46] Ştefan Wrtel-Wierczyński, *op. cit.*, p. 93.

El a fost cules și în sec. al XIX-lea pe teren, în diferite variante, ca bunăoară :

„Wyleciała dusa z ciała
Nie wiedziala gdzie paść miala..." [47]

sau

„Wysła, wysła dusa z ciała
Nie wiedziała kaj paść miała..." [48]

(Sufletul din corp zburase
Nu găsea loc să se lase)

O descriere de înmormîntare cu amănunte a dat în cronica sa Janko Czarnkowski, cu prilejul morții lui Cazimir cel Mare, întîmplată în 1370. Obiectele și animalele dragi mortului se ofereau preoților care celebrau serviciul religios [49]. În vechime însă se pare că ele erau urcate pe rug împreună cu soția celui răpostat și mistuite de foc, așa cum descrie faptele Józef Ig. Kraszewski, în *Stara baśń*. De altfel, pînă în sec. al XVIII-lea, în unele colțuri de pămînt, calul era ucis și îngropat cu stăpînul său, în credința că el e animalul credincios și rapid, care va găsi drumul drept și va conduce repede pe stăpînul său spre rai [50]. În orice caz, calul a rămas prezent în convoiul mortuar, chiar dacă mai tîrziu s-a renunțat la obiceiul crud al uciderii lui. Interesant de notat este obiceiul vechi de a se pune mortului mîncare în groapă : pîine și sare lîngă sicriu, ceea ce s-a practicat multă vreme în popor. Se oficia pomana de 40 de zile. De asemenea, în groapă se aruncau bani [51].

Nu lipsește în vechime cultul „moșilor" (dziady). Un predicator anonim din sec. al XV-lea combate obiceiul de a se aștepta morții în ziua de Joi Mari și a li se lăsa în vase resturi de mîncare ca să se hrănească, [52] obicei existent și la români. Altul, Mihałz Janowca, din același veac, atrage atenția enoriașilor săi să nu mai aprindă focuri Miercurea Mare în cinstea morților, crezînd că aceștia vin și se încălzesc la ele : „*Ne crement focos,* **grumathky,** *ardentes in commemorationem animarum suorum cariorum... item dicunt quod animae ad illum ignem veniat et se illic calefaciant,...* [53].

Se știe că asemenea focuri se aprindeau și încă se mai aprind pe teritoriul românesc la „Joi Mari" în credința că morții vin și se încălzesc la ele [54].

---

[47] Ks. Wl. Siarkowski, *Materiały do etnografii ludu polskiego z okolic Kielc*, în ZWAK, IV, 1880, p. 91.

[48] *Ibidem*, p. 90.

[49] Janko Czarnkowski, în *Monumenta Poloniae historica*, II, 1872, p. 6 și urm.

[50] Negelein, *Das Pferd im Seelenglauben und Totenkult*, în „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde", XI, 1901, p. 406—420 și XII, 1902, p. 14—25, 377—390.

[51] Wł. Szyszkowski, *op. cit.*, p. 205 și 206.

[52] Al. Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, t. I, Varșovia, 1902, p. 45 și urm.

[53] Cf. Jan St. Bystrón, *Kultura ludowa*, ed. II, Varșovia, 1947, p. 164.

[54] Cf. I. C. Chițimia, în „Revue d'histoire littéraire", I, 1956, p. 123.

Astfel textele vechi polone conţin preţioase date referitoare la ceremoniile de familie şi la existenţa unei literaturi populare legate de asemenea ceremonii.

În privinţa *teatrului popular* există, la fel, vechi relatări despre spectacole populare desfăşurate în special în timpul sărbătorilor de iarnă, cînd ţărănimea era mai liberă. Se mergea cu „lupul", aşa cum notează Rej, care se declară împotriva obiceiului, [55] sau cum spune Szymonowicz, care imaginează ingenios epitafuri pentru animale, iar între ele epitaful lupului : „ţăranii se distrează cu pielea lui prin sate şi frumos îi-i triumful, fiindcă ucisul nu muşcă" [56]. În obiceiul colindatului de iarnă tinerii de ţară se transformau nu numai în lup, ci şi în alte animale : iapă, urs, capră [57]. Un text din secolul al XV-lea conţine interzicerea acestui obicei, care a fost violent combătut, ca şi altele, în evul mediu şi mai tîrziu :

> *Item monemus vos firmissime, ut non ambuletis per equam* **po kobylicy, sz kobylicza,** *et si de aliis parochiis ad vos veniunt, nolite eis quartenses dare et hoc sub anathemate iubemus* [58].

Obiceiul colindatului cu „ursul" şi „capra" sau cu alte animale este de origine veche păgînă şi s-a răspîndit aproape la toate popoarele sub diferite forme, în Polonia păstrîndu-se pînă în timpurile noastre. În secolul al XVIII-lea o grupă de băieţi mergeau din casă în casă cu „ursul", care făcea multe comedii şi obţineau bani şi băutură de la poporul „lacom de asemenea spectacole", cum precizează Kitowicz [59]. Apoi în secolul al XIX-lea obiceiul a fost înregistrat pe teren de mai multe ori de marele folclorist polon Oskar Kolberg [60]. Dar cel mai popular spectacol au devenit cu vremea *Herody* (Irozii). La început spectacol de scenă religioasă (cultă) [61], din secolul al XVIII-lea a devenit spectacol popular de masă [62]. Apărut prin sec. al XIII-lea, în sec. al XV-lea spectacolul acesta popular a pierdut din intensitate, fiind combătut de reformaţi ca manifestare laică, dar în sec. al XVII-lea a căpătat din nou o mare răspîndire, continuînd în secolele următoare. Reprezentaţia se desfăşura pe text literar, de aceea ne interesează de aproape. Acţiunea spectacolului este aproape aceeaşi ca în *Vicleimul* românesc : Irod află că s-a născut un nou împărat. Cei trei magi care merg să i se închine noului împărat, îi dezleagă semnele de viitor. În ultimă instanţă, moartea îl zmulge pe Irod din viaţă, sau se omoară şi diavolul se bucură.

Se pare că spectacolul *Irozilor* a pătruns pe teritoriul românesc, din Apus, nu numai prin intermediul nemţilor din Transilvania, dar şi prin

---

[55] N. Rej, *op. cit.*, p. 222—223.

[56] Sz. Szymonowicz, *op. cit.*, p. 123.

[57] *Ibidem*, p. 122.

[58] Al. Brückner, *Ältere polnische Texte in* „Archiv für slawische Philologie", X. 1887, p. 385. Jan St. Bystroń, *Kultura ludowa*, ed. a II-a, Varşovia, 1947, p. 152.

[59] J. Kitowicz, *op. cit.*, p. 551.

[60] O. Kolberg, „Lud", t. IX, p. 123, 130, 134 etc. t. X, p. 169, 190, 192 etc.

[61] L. Lepszy, *Lud wesołków w dawnej Polsce*, Cracovia, 1891, p. 27.

[62] Pentru sec. al XVIII-lea vezi J. Kitowicz, *op. cit.*, p. 59—63.

legăturile noastre folclorice și culturale cu Polonia. La această concluzie duc și alte relații de dramă populară, ca *malanga, capra* etc.

Paremiologia polonă de asemenea s-a bucurat de atenție în vechime și multe proverbe au fost inserate în diferite scrieri, ca de pildă în opera lui Biernat de Lublin, *Ezop*, Cracovia, 1522, în care sînt înscrise circa 200 proverbe sau în opera lui Górnicki, *Dworzanin polski*, în care se găsește între altele proverbul : „jaki pan, taki kram", ad literam „cum e stăpînul și prăvălia", dar cu sensul subtil al corespondențelor universale de tipul „cum e turcul și pistolul" sau „Tel maître tel valet".

În 1618, Salomon Rysiński a publicat chiar o culegere de proverbe polone : *Proverbiorum Polonicorum centuriae...*, republicată de mai multe ori la scurte intervale și anume în anii 1625, 1629, 1634, fapt care dovedește cît de căutată și gustată a fost aceasta în vremea respectivă. Multe dintre aceste proverbe s-au păstrat mult timp în folclorul polon ca bunăoară : „Namaż ty cholpa maslem, przedsię on dziegoiem śmierdzi", adică, „Poți să-l ungi pe țăran și cu unt, el tot a catran miroase", ceea ce arăta disprețul clasei stăpînitoare față de țărănime.

Grzegorz Knapski, care a lăsat în sec. al XVII-lea interesante lucrări de lexicografie polonă, notează în opera sa *Adagia polonica* (Cracovia, 1632) idiotisme și zicători populare polone cum ar fi : „bieży jak szewc z butami na jarmak" (aleargă ca cismarul cu ghetele la tîrg), ceea ce sugerează ca punct de plecare o întîmplare reală, situație identică și în zicale românești de tipul „îți dau o palmă de-auzi cîinii-n Giurgiu".

Pe lîngă relatări care conțin elemente literare, se găsesc în scrierile vechi polone și știri bogate despre *credințe și superstiții*, adesea ele însele generatoare de literatură la multe popoare.

Un duhovnic anonim din secolul al XV-lea combate într-o lungă cazanie superstițiile poporului polon, dar cu prilejul acesta le descrie și putem astăzi lua cunoștință de ele. Din numărul lor mare vom aminti pe cele mai interesante. De Anul Nou se adunau nuiele verzi și cu ele se înconjura casa și tot ce aparținea de ea, apoi în primăvară cu nuielele respective se mînau vitele ieșite întîia oară la cîmp. Obiceiul acesta al mînării vitelor la cîmp cu nuiele verzi a existat în vechime și la români, cu prilejul *vergelatului*, din care a rămas însă numai ceremonia de iarnă cu bețele verzi, și cîntecul cu vechi reminiscențe, folcloric deci descifrabile :

„Poartă Toma cîrmele,
Luncile
Cu juncile ;
Poartă Toma vacile,
Vacile îs bune foarte,
Toma poate să le poarte
Prin toate cîmpiile,
Poartă Toma oile [...]" [63]

[63] S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, t. I, București, 1898, p. 54.

De-abia acum ne explicăm sensul cîntecului românesc, care se zicea mecanic în vremuri mai noi în practica profeţiei vergelatului de Anul Nou, fără legătură directă cu mînatul vitelor.

De asemenea, se înconjurau casa şi vitele cu lumînări aprinse pentru a fi ferite de rele, spune anonimul predicator. La noi se făcea lucrul acesta cu cîrpe aprinse la 40 de Mucenici, pentru a feri casa, pe ai casei şi vitele de vrăjitorii şi de şerpi [64].

Predicatorul anonim notează, între altele, că joia în general nu era bine, în credinţele vechi ale poporului, să te speli pe cap, iar vinerea „nu era bine să dai foc din casă", la fel ca în credinţele poporului român [65]. Dacă îi ţiuia cuiva urechea stîngă, era semn că cineva îl vorbeşte de rău, dacă din contră îi ţiuia urechea dreaptă, era vorbit de bine. Pomeneşte de sărbătorirea Rusalelor în forma lor slavă *(Zielone Swiatki)* şi precizează că de Sînzienele polone (Sobótki) se purtau cununi de pelin, care aveau puterea să îndepărteze durerea de cap.

O atenţie deosebită o dă predicatorul descîntecelor şi vrăjilor. Vorbeşte de „deochi", de topirea plumbului, pentru a descoperi în forma lui pe cel care a deochiat. Forma aceasta de plumb i se atîrna apoi copilului de gît. La descîntece, practicate de babe, se spuneau formule, în mare măsură criptice. Se foloseau şi formulele scrise, pentru dureri de ochi sau de dinţi („brînca" românească). Amuletelor li se atribuiau puteri tainice.

Autorul vechi polon nu trece cu vederea nici obiceiurile şi mai ales superstiţiile în legătură cu nunta (băutul din mîna dreaptă, urcarea în pat cu piciorul drept) şi în legătură cu înmormîntarea (mijloace de a evita ca mortul să se facă strigoi).

Aminteşte, de asemenea, de existenţa obiceiului numit „dyngowanie" sau „dyngus" [66], pe care îl descrie pe larg, în sec. al XVIII-lea, Kitowicz, fiind vorba de udarea cu apă, a doua zi de Paşti, a femeilor de către bărbaţi şi a bărbaţilor de către femei, cu scene comice, dar şi cu urmări neplăcute [67]. Acest obicei, larg răspîndit, a existat şi la români şi este descris de Gheorgachi în *Condica* sa din 1762 [68].

Michał z Janowca notează spectacolele de Anul Nou cu tinerii travestiţi în diferite animale („cai, cerbi, ţapi") cu boturile lor caracteristice, mergînd „dansînd şi cîntînd".

În privinţa *vechii mitologii* polone, un izvor folcloric de valoare îl constituie relatarea amănunţită a misionarului catolic Hieronim z Pragi (Joannes Silvanus), comunicată lui Enea Silvio Piccolomini şi introdusă de acesta în opera sa *Asiae Europaeque descriptio* [69].

---

[64] S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, t. II, Bucureşti, 1899, p. 170.

[65] La ţară, oamenii luau unul de la altul cărbuni aprinşi pentru a face focul. Vinerea însă nu se da foc din vatră cuiva.

[66] Al. Brückner, *Literatura religijna w Polsce średwiowiecznej*, p. 47.

[67] J. Kitowicz, *op. cit.*, p. 557—559.

[68] Dan Simonescu, *Literatura românească de ceremonial*, Bucureşti, 1939, p. 295. Unele amănunte la I. C. Chiţimia, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor". IV, 1955, p. 155.

[69] Pii P(ontificis) M(aximi) *Asiae Europaeque elegantissima descriptio*, f. 1, 1531, 499 p.

Între anii 1394—1413 acest misionar a stat în Polonia și a avut prilejul să întîlnească în părțile lituaniene obiceiuri profund păgîne. Astfel un trib se închina soarelui și avea în mare cinste religioasă un „ciocan de fier uriaș". Întrebați preoții locali pentru care motiv cinsteau ciocanul, a aflat că o vreme soarele, ca în basme, nu se mai văzuse, fiind închis de un uriaș împărat într-o cetate grozav de bine întărită. Mai tîrziu „zodiile cerului" înseși au ajutat soarelui să scape. Cu ajutorul unui ciocan uriaș ele au spart cetatea și i-au dat drumul să lumineze iar oamenilor. De atunci localnicii cinsteau ciocanul uriaș.

Alt trib se închinau unei păduri seculare. Hieronim din Praga propovăduindu-le noua credință, a încercat să-i îndepărteze de vechile obiceiuri. Au intrat împreună cu securea în pădure, doborînd bătrînii copaci. Dar cînd au ajuns în mijloc la stejarul-locuință a zeilor, toți s-au oprit și nici unul n-a avut curajul să-l lovească cu toporul. Apoi unul mai îndrăzneț și-a luat inima în dinți, a pus mîna pe secure și a lovit puternic în copac. În același timp însă a căzut jos aproape mort. Mulțimea a început să acuze pe misionar că din cauza lui zeii s-au răzbunat pe cel căzut. Misionarul le-a răspuns că nu e decît iluzie diavolească : cel căzut jos nu e mort, iar înăuntrul stejarului nu există nici un zeu. I-a convins deci pe cei de față să doboare și stejarul sfînt. Pe urmă întreaga pădure a fost pusă la pămînt. Cînd însă Hieronim a încercat să doboare și alte păduri, mulțimea de femei în vaiete și bocete s-a prezentat celebrului cneaz Witold, spunîndu-i că locuința sfîntă, la care veneau să se închine, de unde le venea ploaia și vremea bună, a fost distrusă și nu știu unde să-și mai găsească zeii, iar acum Hieronim vrea să-i gonească de tot, tăind și alte păduri. L-au implorat pe Witold să nu dea voie să se dărîme pădurea și obiceiurile strămoșilor. Femeilor le-au urmat bărbații. Aceștia au declarat că mai de grabă vor părăsi locurile strămoșești, decît să se atingă cu necinste de credința străbună. Witold, văzînd pornirea poporului, a revocat scrisorile, prin care recomanda poporului să asculte de Hieronim, și a cerut acestuia să plece din țară, ceea ce misionarul a și făcut [70].

Între stihii în mare cinste era, la vechii poloni, vîntul sub toate formele lui : vifor, ciclon, furtună, hală etc. Cronicarul Matei Miechowita arată în *Cronica Polonorum*, că polonii adorau vîntul sub forma „vîrtejului", pe care îl numeau „Pogwizd" :

> *Adorabant spiraculum, sive flatum tenuis aurae, per spicas frugum et folia arborum sibilantem, atque transientem, vocantes numen eius Pogwizd* [71].

M. Kromer se referă mai tîrziu la relatarea lui Miechowita, intervenind cu o nouă interpretare :

> „Pochvist quam Miechowiensis auram, nos intemperiem interpretamur (indeque Pochuiscel a Masoviis adhuc coeli intemperies dicitur), Polonis dii fuere" [72].

---

[70] Al. Brückner, *Literatura religijna w Polsce*, t. I, p. 28 și urm.
[71] M. Miechowita, *Chronica Polonorum*, Cracovia, 1521, p. 23.
[72] M. Kromer, *De origine et rebus gestis Polonorum*, Basel, 1555, p. 45.

În credința poporului vîntul era forța diavolului însuși. În Ucraina era numit „dansul dracului" (dyablim tańcem) [73] și credința aceasta s-a perpetuat pînă tîrziu în sec. al XIX-lea la poporul polon [74] ca și la diferite alte popoare. Însuși Melanchton în *Initia doctrinae physicae* acorda vîntului puteri demonice [75]. Vicent de Beauvais, în *Speculum historiale*, insera legenda după care un episcop ar fi făcut în cîteva ore, călare pe drac (vînt), călătoria de la Besançon la Roma și înapoi.

Vechii poloni adorau soarele, luna nouă și cerul, cu toate că erau „dăscăliți" să se închine numai lui Dumnezeu, socotit creatorul astrelor: *Audiant simplices qui ad novilunium genua flectunt et orant, quod in errorem aut incidunt aut de facili incidere possunt...* [76].

Din aceste vremi vechi s-au păstrat invocațiile culese în timpurile moderne:

„Witaj, księżycu,
Niebieski dziedzicu,
Tobie gwiazdy i koruna
A nam zdrowie i fortuna".

(Mă-nchin, lună, ție,
Stăpînă cerească.
A tale-s stelele, coroana,
A noastră sănătatea și norocul),

ceea ce corespunde naivului joc românesc de copii în altă formă:

„Lună nouă,
Lună nouă,
Dă, Doamne,
Să plouă..."

Există multe alte figuri și credințe mitologice, nu toate însă au avut urmări literare.

Credința în *vrăji și vrăjitoare* a luat în evul mediu și mai tîrziu o asemenea dezvoltare încît lupta crudă împotriva lor în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea a căpătat un aspect înfiorător, după cum vom vedea mai tîrziu. Vrăjitoarele puteau „să facă pe scrisă", să îndrăgostească pe bărbați de femei, să-i lege" pentru a intra în disgrația amantelor și a relua bunele relații cu soțiile, să ia laptele de la vaci, mana grîului, puteau chiar să ucidă prin vrăji ființe omenești sau animale.

Părțile de sud-est ale Poloniei erau pline de vrăjitoare, care făceau — se spunea — să cadă ploi din cer, furtuni și grindină peste lanuri de

[73] Ł. Gołębiowski, *Lud polski*, Liov, 1884, t. I, p. 159.
[74] O. Kolberg, *Poznańskie*, VII (1882), p. 184. Vezi și M. Rybowski, *Diabeł w wierzeniach ludu polskiego*, „Lud", XII, p. 212—232.
[75] Philip Melanth, *Initiae doctrinae physicae*, Wittenberg, 1570. Roskoff, *Geschichte des Teufels*, Leipzig, 1869, t. II, p. 381.
[76] Jan St. Bystroń, *op. cit.*, p. 166.

grîu, sau mulgeau lapte din cînepă împletită în formă de sfîrcuri [77]. Unul din scriitorii poloni ai secolului al XVI-lea le atribuie țigăncilor, pe care le socotește originare din Tracia, puterea de a lua laptele vacilor și oilor străine, de a ghici în palmă, a prevedea intemperiile naturii și întîmplările sau pagubele viitoare [78]. Un alt scriitor polon, Szymon Szymonowicz (1558—1629), relatează literar despre diferite vrăji cu urmări nefaste: distrugerea semănăturilor, luarea laptelui și provocarea de pagube în vite, năpustirea bolilor, uscarea vegetației, stricarea legăturilor dintre soți sau dintre prieteni [79].

În anul 1501 un meseriaș acuză pe bucătăreasa canonicului Ząbiński, că prin descîntece și vrăji a băgat zîzanie între el și soție, care i-a fugit [80]. În 1528, un cismar, Tomasz Bąk, acuză pe Iadwiga Szalona Piotrowa că din cauza vrăjilor el „nu poate să întrețină relații de bărbat" cu soția, adică vrăjitoarea „l-a legat". Și-aducea aminte că la căsătorie aceasta i-a udat pragul și i-a pus în apropiere o ulcică cu farmece [81].

Vrăjitoarele și vracii își cîștigaseră o mare reputație și erau consultați sau angajați pe lîngă curțile marilor nobili. Deveniseră de temut și stăpînii lor se umileau pe lîngă ei, ascultîndu-i ca niște slugi. Însuși regele Sigismund August (1529—1572), ultimul iagelon, a avut de furcă cu vrăjile. Fiind bolnav, s-a dus în compania unor demnitari să se caute la o vrăjitoare, Korycka. Aceasta i-a dat să bea apă dintr-o căldare, apoi rămînînd numai cu el în pivnița unde își făcea meseria, l-a spălat, a mers și a aruncat apa în Vistula, dar între timp a reușit să-i zmulgă un fir de ață din pantaloni, pe care a ascuns-o și a făcut din rege — se spune — un neom, ajungînd să treacă, în ultimii ani de viață, „din vrăjitoare în vrăjitoare" [82]. De altfel, însăși căsătoria acestuia cu barbara Radziwiłłówna, făcută împotriva obiceiului și legilor țării, se credea că s-ar datora vrăjilor puse la cale de mama Radziwiłłównei. Monarhia fusese, în fond, și în trecutul îndepărtat ținta diferitelor farmece. Jan Długosz notează că regele Cazimir cel Drept (1177—1194), după unele relatări, ar fi murit dintr-o băutură pe care o femeie i-o dăduse ca să se îndrăgostească de ea [83]. În stadiul respectiv de cultură, colportarea unor asemenea superstiții și zvonuri este un lucru perfect natural.

La atîtea nevoi, calamități și vrăjitorii, poporul trebuia să găsească antidoturi de diferite tipuri. A folosit deci practici și în sensul acesta.

Ca albinele să roiască repede trebuia să li se ungă urdinișul la Sf. Filip și Iacob cu lapte de oaie. Dacă primăvara mor puii de găină, să li se pună în apă cimbrișor [84]. Pînă în secolul al XVIII-lea, șoarecii și guzganii puteau fi îndepărtați cu următoarea formulă scrisă pe ușile dependințelor

---

[77] Wł. Szyszkowski, *op. cit.*, p. 136.

[78] Seb. Klonowic, *Worek Judaszów*, ed. Turowski, Raków, 1600, p. 60. Vezi încă „Wisła", XVII, p. 146 și urm.

[79] Sz. Szymonowicz, *Flagellum livoris*, Cracovia, 1588, p. D IIv-III r.

[80] *Monumenta medii aevi historica*, XVIII, p. 277.

[81] *Ibidem*, XVI, p. 853.

[82] Św. Orzelski, *Bezkrólewia Ksiąg ośmioro...*, Petersburg, 1856, t. I, p. 73 și urm. Opera conține istoria poporului polon în anii de interregn: 1572—1576; scrisă de un contemporan cu referințe la ultimii ani ai lui Sigismund August.

[83] Jan Długosz, *op. cit.*, t. XI, p. 138.

[84] Teodor Zawacki, *Memoriale Oeconomicum*, Cracovia, 1616.

BIBLIOTECA CENTRALA SIBIU

la Sf. Dionisie (9 octombrie) : „Hodie festum S. Dyonisii, fugite mures et glires" [85]. Vrăjitoarele nu mai puteau să ia laptele vacilor, dacă acestora li se da să mănînce în timpul mulsului diferite buruieni sfinţite : leuştean, clopoţei (căldăruşe), ceapa ciorii, baraboi, măghiran de cîmp etc. De asemenea, era bine să li se lege în coarne asemenea buruieni sfinţite. Cu acelaşi efect era considerată practica de a unge ugerul vacii cu lapte covăsit, dîndu-i-se să şi mănînce din el. Obiceiul acesta a existat şi a rămas în chip mecanic pînă tîrziu şi la români : femeile, după ce mulgeau vaca, luau spumă de lapte cu degetul şi făceau cu ea cruce pe ugerul vacii, dar nu-şi mai dădeau bine seama pentru ce.

În Polonia se credea în trecut în *wilkołaki*, adică în transformarea omului în lup [86], ceea ce se aseamănă cu *pricoliciul* din credinţele poporului român. Multe basme la ucraineni, români şi slavii de sud au tocmai o asemenea temă.

Există o serie de obiceiuri şi practici, care n-au directă legătură cu literatura, dar care sînt interesante, ca elemente de cultură folclorică cu mare răspîndire. Astfel, se practica la poloni, din vremuri vechi, urarea „cu ovăz" de Sf. Szczepan (Ştefan), aşa cum există la români urarea „cu grîu" de Anul Nou.

Cînd se ieşea primăvara, întîia oară, cu plugul la arat, se împodobeau coarnele boilor cu crengi verzi, ceea ce corespunde „odorîtului" la români cu împodobirea jugului sau a coarnelor, după terminarea aratului. Funcţiunea practicii era aceeaşi, indiferent dacă ea avea loc la începutul sau la sfîrşitul aratului.

Se poate spune că elementele de folclor polon, prezentate pînă aci, constituie un fond vechi, moştenire seculară, indiferent dacă ele se mai găsesc sau nu la alte popoare. Pe de altă parte, prin ele, teritoriul polon este un nod orografic, cu linii de legătură în iradiaţie : nord-sud şi vest-est. Caracteristica aceasta se va menţine mereu în substrat, dar în epoca modernă, tot mai mult, fondul folcloric va suferi modificări, fie prin acţiunea de distrugere, exercitată de oficialitatea religioasă, manifestată de foarte timpuriu, fie mai ales prin imixtiunea formelor de cultură superioară.

Cultura folclorică polonă în sec. al XVIII-lea. Secolul al XVIII-lea constituie un moment de răscruce pentru cultura folclorică polonă. Pînă aci oricîte schimbări s-au efectuat în sînul culturii populare, ele au fost superficiale, fondul rămînînd în esenţă acelaşi. Eventualele elemente culte, venite prin intermediul curţilor boiereşti de ţară, s-au înecat în masa folclorului şi s-au cristalizat ca atare. Din secolul al XVIII-lea înainte însă, condiţiile de viaţă socială se schimbă într-un ritm mult mai rapid, posibilităţile economice ale ţărănimii cresc, contactul cu formele de cultură superioară pe diferite căi e tot mai viu, combaterea unor manifestări folclorice înapoiate, ca superstiţiile şi vrăjitoria, devine tot mai

[85] B. Chmielowski, *Nowe Ateny*, Liov, 1745.

[86] Ştiri în *Peregrynacja dziadowska* (1612, 1614), cf. J. Ig. Kraszewski, *Pomniki do historii obyczajów w Polsce*, Varşovia, 1843, p. 65. Vezi şi S. Klonowic, *Victoria deorum*, Raków, cca 1595.

dură și fundamentul culturii populare pare că nu mai rezistă, ca și sistemul orînduirii feudale, care se zdruncină tot mai serios. Secolul al XVIII-lea putea fi un punct de plecare spre schimbări radicale și rapide, dacă chiar la începutul secolului următor nu s-ar fi ivit în Polonia o nouă atitudine față de cultura poporului și față de formele ei diverse.

În primul rînd, trebuie menționat că în Polonia biserica și slujitorii ei au acționat încontinuu împotriva formelor de cultură folclorică. De altfel, cele mai vechi urme folclorice se găsesc relatate tocmai în întîmpinările predicatorilor. Cu toată persuasiunea religioasă de a renunța la vechile rituri, poporul a continuat să cinstească obiceiurile moștenite, uneori spre exasperarea capilor de biserică, mai ales în regiunile cu o puternică tradiție păgînă, ca cele de nord-est ale Poloniei.

În aceste părți episcopul Melchior Giedroyć, de pildă, se plînge în 1587 că în episcopatul său majoritatea populației n-a intrat nici măcar o singură dată în biserică. Continuă să aducă ofrandă trăznetelor, se închină la șerpi (pe care îi cresc în casă), la stejari, la păduri [87]. Are loc o întoarcere la idolatrie, după cum relatează *Annuae litterae Societatis Jesu* sub anul 1614. Un călugăr din ordinul paulinilor atrage atenția, în secolul al XVII-lea, asupra unui șir de practici și obiceiuri pe care le consideră grave, recomandînd împotriva făptuitorilor (a celor „qui tenent fatum, augurium, somia, dies aegyptiacos, vel vadunt ad phytonissas etc.) măsuri tari [88].

În secolul al XVIII-lea se fac culegeri de asemenea „păcate" pentru ca oamenii să-și dea seama de ele și să nu le uite la spovedanie. Se vorbește de invocarea ploii și grindinii în scopuri destructive, de folosirea apei sfințite sau a altor obiecte de biserică în practici superstițioase, de „legăturile" cu diavolul în același scop etc. [89]. Este o dovadă că asemenea practici cunoșteau o dezvoltare destul de mare.

Dar măsurile de „îndreptare", cînd aspre cînd blînde, luate în general împotriva vechilor credințe păgîne, n-au dus la rezultatele dorite.

O luptă încă din cele mai îndîrjite s-a dus împotriva vrăjilor și a vrăjitoarelor, în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, luînd aspectul unor reprimări reprobabile. Încă din secolul al XV-lea începe anatemizarea celor care foloseau lucruri sfinte în practicile vrăjitorești. *Excomunicamus et anathematisamus omnes sortilegos, qui per invocationem demonum vel res sacras sortilegia exercent...*, precizează statutul lui Mikolaj Trąba din 1420.

Papa Inocențiu al VIII-lea (1484—1492), chiar în anul înscăunării, 1484, a emis bula *Summis desiderantes affectibus*, prin care atrage atenția în general asupra vrăjitoriei și legăturilor sexuale pe care vrăjitoarele le au cu diavolul, pentru a fi ajutate în întreprinderile lor vrăjitorești. Papa trece asemenea fapte sub jurisdicția instanțelor religioase. Imaginația a început să lucreze, și nu după mult timp, în 1489, Heinrich Institoris și Jakob Sprenger au scos de sub tipar, în Germania, celebra carte

[87] Cf. Jan St. Bystroń, *op. cit.*, p. 130.

[88] Gregorius Teretius, *Confessio et instructio idiotae sive modus excipiendi confessiones sacramentalis rusticorum puerorum în errore inveteratorum...*, ed. a II-a, Cracovia, 1686.

[89] *Zbiór generalny wszystkich grzechów*, 1776 ; cf. J. St. Bystroń, *op. cit.*, p. 134.

Malleus maleficarum, care s-a răspîndit în întreaga Europă, în nenumărate ediţii şi în diferite limbi, întărind credinţa în puterea farmecelor şi a vrăjitoarelor. Se afirma deschis : *Haeresis est maxima opera maleficarum non credere*. Cartea s-a tradus şi în polonă peste un secol şi ceva, în 1614, de Ząbkowic : *Młot na czarownice*. Nu e de mirare deci că în evul mediu a luat naştere o puternică psihoză a invocării şi contactului cu înfierbîntatul şi nelegiuitul Satana ; de aci procese „monstruoase" împotriva practicanţilor [90].

Lucrurile s-au petrecut aidoma în Polonia. Femei din popor şi femei din nobilime practică sau apelează la vrăjitorie pentru a se răzbuna, pentru a omorî pe adversari, pentru a gusta senzaţii tari etc. Procesele împotriva unor asemenea fapte, adesea de halucinaţie, încep încă din secolul al XV-lea şi al XVI-lea [91] şi continuă în secolul al XVII-lea [92] şi secolul al XVIII-lea [93]. Sentinţele sînt de cele mai multe ori foarte aspre. Se dau pedepse cu moartea prin decapitare sau prin ardere pe rug. Înainte de executarea pedepsei capitale aveau loc torturi îngrozitoare, uneori acuzata nerecunoscînd faptele care i se puneau în seamă zadarnic [94], alteori relatînd, sub sugestionare, fapte care înfioară şi astăzi, fiind vorba : de întrecerea dintre „cucoane" ca să se întîlnească cu dracul pe muntele Łysa Góra, de omorîrea unei adversare prin vrajă, apariţia dracului tinerel cu numele de Iwan şi sprijinul dat vrăjitoarei la săparea groapei în care avea să se lase îngropată de vie ca o dovadă a devotamentului faţă de el, dovadă la care diavolul renunţă şi-şi slujeşte totuşi cu sîrg partenera. Aceasta sfîrşeşte dramatic : *Ad extremum rogo ex lignis per animadversorem compacto, viva imposita, combusta sicque e vivis sublata* [95].

Într-unul din aceste procese, care s-au desfăşurat la Lublin, şi anume în cel din 1732, apare ca acuzată şi o vrăjitoare moldoveancă, Justyna Michalicha, de la Soroca („z Soroki Wołoszka"), care împreună cu alte vrăjitoare lucra cu vrăji în favoarea familiei de nobili Mytkowie împotriva familiei Pogorscy, fiind cumpărată de cei dintîi. Mărturiseşte între altele că i s-a promis de către boierul Mytko „o iapă pe ales din herghelie", dacă „pierde" pe adversarul său [96]. Aceasta era cultura vremii şi la ea aderează şi nobilii, oricît se străduia biserica să îndepărteze credinţa în vrăji şi superstiţii.

Cu toată asprimea pedepselor, vrăjitoria nu poate fi desfiinţată. Din contră, izbucneşte de fiecare dată ca un incendiu, mai puternic, cuprinzînd

---

[90] Cf. Iosef Hansen, *Quellen und Untersuchungen zur Geschichte des Hexenwahns und die Hexenverfolgung im Mittelalter*, Bonn, 1901 ; N. G. Soldan-Heppe, *Geschichte der Hexenprozesse*, (1843), ediţie nouă Max Bauer, 2 vol., München, 1911. Bibliografia completă dată de E. Hoffmann-Krayer, în *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, t. III, Berlin şi Leipzig, 1930—1931, p. 1827—1919.

[91] Karol Koranyj, *Czary i gusła przed sądami kościelnymi w Polsce w XV i w pierwszej połowie XVI wieku*, Liov, 1928,, (Extras din „Lud", XXVI).

[92] K. Sochaniewicz, *Przyczynek do czarów na Żmudzi w XVII wieku*, în „Lud", 21 (1922), p. 125—135.

[93] M. Zakrzewska, *Procesy o czary w Lublinie w XVII i XVIII w*, în *Prace i materiały etnograficzne*, t. VI, Lublin, 1947, p. 217—301. Bohdan Baranowski, *Procesy czarownic w Polsce w XVII i XVIII wieku*, Lódź, 1952, p. 181.

[94] M. Zakrzewska, *op. cit.*, p. 272—273.

[95] *Ibidem*, p. 276.

[96] *Ibidem*, p. 298.

în vîlvătăile ei tot mai multe ființe. De aceea, nu e de mirare că în secolul al XVIII-lea biserica însăși este înfricoșată și găsește de cuviință să oprească nelegiurile pedepselor. Episcopul de Poznań, Czartoryski, dă în 1739 o dispoziție prin care infirmă competența tribunalelor din dieceza sa de a judeca asemenea fapte și le amenință, în caz contrar, cu anatemă. În 1745, regele August III de Saxa interzice, pe întreg teritoriul Poloniei, atît tribunalelor urbane cît și celor sătești, să se ocupe de judecarea vrăjitoriilor, sub amenințarea chiar a pedepsei cu moartea [97]. Dar torturile și pedeapsa cu moartea, în cazul vrăjitoriei, sînt stinse de-abia în 1776, printr-o lege a seimului [98]. „Luminile" secolului al XVIII-lea încep să-și facă progresiv efectul.

Pînă în secolul al XVIII-lea, populația satelor trăise în mare măsură izolată de civilizație și cultură. Țăranul era „ad glebae scriptus". Statutul de la Piotrków din 1496 stabilea precis că numai unul din fiii țăranului putea să părăsească satul pentru învățătură sau meșteșug. Pe fugari îi căuta și-i aducea înapoi. Pentru a împiedica fuga s-au instituit pedepse și s-au trasat anumite drumuri comerciale, din secolul al XV-lea și pînă în secolul al XVIII-lea, pentru a feri pe țărani de momeala orașelor. Era și un control al afacerilor negustorești și al impozitelor către stat : *Item prohibemus omnibus mercatoribus, ne cum rebus et marcimoniis suis audeant per novas vias et loca transire* [...], *sed antiquas stratas observent* ..., spune un decret din 1447 și instrucția aceasta se repetă la anumite intervale pînă în 1710.

Cînd unii țărani, prin destoinicia și inteligența lor sau datorită împrejurărilor istorice intrau în rîndul micii nobilimi, șleahta, lezată în rosturile ei de castă, sărea ca arsă și reacționa violent, iar *Liber chamorum* (Cartea țăranilor), alcătuită prin 1624, este elocventă din acest punct de vedere [99]. Astfel, se depuneau toate diligențele ca țărănimea să rămînă izolată de civilizație și de viața de curte. Asemenea măsuri au avut eficacitate, pînă în secolul al XVIII-lea.

Totuși elementele de cultură urbană și civilizație n-au putut fi oprite să pătrundă progresiv în viața satului și ele se întețesc în secolul al XVIII-lea. M. Bielski povestește, în cronica sa, obiceiul de a se înscrie copiii la școală cu un anumit ceremonial în ziua Sf. Grigorie, la 12 martie, Sf. Grigorie fiind cel care ar fi scos pe copii din robie și i-ar fi dat la școală [100]. E o legendă populară. Multă vreme s-a crezut că obiceiul era general european. În ultima vreme însă, R. Ganszyniec a dovedit că e tipic german, și din Germania a pătruns la cehi și apoi la poloni [101]. În secolul al XVII-lea se fac descrieri detaliate ale ceremonialului și se culeg versu-

[97] J. St. Bystroń, *op. cit.*, p. 172—173.

[98] *Volumina legum*, VIII, p. 546—547.

[99] *Liber chamorum*, circa 1624, copie în Biblioteca Ossolineum, Wrocław. Cf. Jan St. Bystroń, *op. cit.*, p. 56 și urm. : nobilii cu origine țărănească sînt denunțați.

[100] M. Bielski, *Kronika wszytkiego świata*, ed. a II-a, Cracovia, 1554, p. 149.

[101] R. Ganszyniec, *Gregorianki*, în „Pamiętnik Literacki", 45, 1954, nr. 1—2, p. 385—426.

rile populare care se spuneau cu acest prilej [102] şi care s-au păstrat pînă în vremuri recente :

„Azi e ziua Sf. Grigore,
Patronul nostru [...]"

se repetau versurile onomatopeice :

„Greg, greg, gregoły
Daicie dzieci do szkoły [...]" [103]
(Daţi copiii la şcoală).

De asemenea, pomul de Crăciun nu s-a ivit în Polonia decît în secolul al XVIII-lea, pătrunzînd tot din Germania. Aceeaşi origine o are obiceiul numit *comber* (pronunţă : ţomber) descris întîia oară de Kitowicz în secolul al XVIII-lea. Negustoresele de la Cracovia obişnuiau ca joi, în săptămîna albă, să petreacă cu mîncare, băutură şi lăutari, să iasă în stradă şi să danseze, trăgînd la dans pe toţi bărbaţii pe care îi întîlneau în stradă [104]. Jan. St. Bystroń arată că obiceiul e de origină germană şi se numea *Zampern, Zempern* sau *Zimbertag* [105]. De la oraş petrecerea aceasta a trecut şi la populaţia sătească, la început în regiunile de vest ale Poloniei, apoi şi în cele centrale.

În vechime, nobilimea de conac în Polonia dispunea de aceeaşi cultură ca şi masele populare săteşti : folclorul. Progresiv însă această nobilime a luat contact cu forme de cultură superioare, cu romane populare scrise ca *Alexandria, Esopia, Zowizdrzał* (Eulenspiegel) şi prin nobilimea cu legături la ţară multe elemente livreşti au intrat în folclorul satelor. De pildă, *Gesta Romanorum* care au luat naştere în Anglia, traduse în polonă şi tipărite în 1543, au lansat în folclor legenda regelui Lear (conservată în cîntece populare epice) [106], legenda Sf. Grigore, povestea comorilor îngropate etc. O influenţă a cărţii însă s-a accentuat din momentul cînd masele populare au ajuns să ia contact direct cu cartea. În 1773, papa Clemens al XIV-lea (1769—1774) a desfiinţat ordinul iezuiţilor şi o dată cu el s-a desfiinţat şi tipul şcolilor iezuite. Conducerea învăţămîntului a trecut din mîinile bisericii în mîinile statului. A luat naştere astfel în 1773 Komisja Edukacji Narodowej, compusă din bărbaţi luminaţi ca Hugo Kołłątaj, Adam Czartoryski, Jgnacy Potocki, Andrzej Zamoyski, marele pedagog G. Piramowicz etc., care au dat învăţăturii altă înfăţişare. În locul limbii latine de pînă aci au introdus în şcoală limba naţională polonă, noi obiecte de studiu, au înfiinţat şcoli pentru luminarea maselor populare [107].

[102] J. Konopka a cules asemenea versuri din manuscrisele secolului al XVII-lea şi le-a publicat în *Pieśni ludu krakowskiego,* Cracovia, 1840, p. 141—143.
[103] J. St. Bystron, *Kultura ludowa,* p. 349.
[104] J. Kitowicz, *Opis obyczajów,* p. 552.
[105] J. St. Bystroń, *op. cit.,* p. 312.
[106] Cf. I. C. Chiţimia, *Poezia populară narativă. Balada,* în „Studi şi cercetări de istorie literară şi folclor", VI, 1957, p. 621.
[107] Comisia aceasta constituie, de fapt, întîiul minister al învăţămîntului, în Europa.

Kopernik, ereticul de altă dată în ochii iezuiților, e sărbătorit și cinstit întîia oară în incinta Academiei în limba poporului, prin cuvîntarea lui Jan Śniadecki (1781). Sîntem într-adevăr în „veacul luminilor". Vălul de neștiință începe să se destrame și pentru oamenii de cultură folclorică. Cuceririle democratice sînt din ce în ce mai importante, seimul de patru ani (1788—1792) atinge ținte noi cu „drepturile orașelor", cu constituția celebră din 3 mai 1791. Cad pentru moment baricadele feudalilor, năvălește lumina, oamenii se trezesc în mare măsură.

Sfîrșitul secolului pare o catapultă pentru înaintări rapide în spațiul folcloric și pentru schimbări fundamentale în formele de cultură, între care și în cultura folclorică. Condiții noi însă istorice și poziții noi în problemele de cultură populară schimbă fața lucrurilor de abia cu începutul secolului următor.

Preocupări și cercetări folclorice propriu-zise. Secolul al XVIII-lea a trezit un viu interes pentru țărănime, total disprețuită pînă aci de clasele exploatatoare. Sub influența ideologiei umanitariste a iluminiștilor, se încearcă îmbunătățirea condițiilor de viață ale țărănimii, o oarecare apropiere a curții boierești de satele în dependență. Măsurile de ridicare a satului sînt însă confuze și utopice. Unii văd îndreptarea stării înapoiate și mizere a țărănimii prin „civilizarea și culturalizarea" țăranului, prin crearea unor condiții optime de viață materială, alții din contra proclamă cu Jean-Jacques Rousseau „întoarcerea la natură" și la primitivism. Sînt, de fapt, simple experimentări și țăranul servește de cobai. Într-una din lecțiile sale la Paris, Adam Mickiewicz arată cum contele Chreptowicz, om călătorit și luminat, a încercat să introducă o nouă stare de lucruri într-un sat de 150 de gospodării de pe moșia sa. A dispus să fie dărîmate colibele și să se ridice case-tip higienice, separate, fiecare cu grădină. Le-a dat țăranilor vite de muncă, unelte, tot ce aveau nevoie, obligîndu-i doar la două zile de clacă de „fiecare fum". Țăranii s-au arătat totuși nemulțumiți de această reformă care le stricase vechile rosturi, cu obiceiuri și practici caracteristice de viață[108]. Scoaterea bruscă din bîrlog n-a dus la rezultate pozitive, fără o schimbare în prealabil în felul de a gîndi și a înțelege civilizația oamenilor.

Dimpotrivă, în contrast cu Chreptowicz, pastorul Wiażewicz, adeptul lui Rousseau, a cumpărat o întindere de pădure sălbatică și a înfundat în ea un număr de familii ca să cunoască primitivismul și fericirea vieții în natură[109]. Nebunul pastor a plecat chiar la Geneva să-l vadă pe Rousseau și să-l invite în Polonia ca să-i arate isprava. Pastorul însă ducea o viață de plăceri și nici prin gînd nu i-a trecut să se întoarcă personal la natură și la primitivism.

Astfel, sfîrșitul secolului al XVIII-lea cunoaște tot felul de experiențe utopice, săvîrșite pe pielea țăranului. Nu e de mirare atunci că țăranul n-a căpătat încredere în stăpîni, nici cînd aceștia lucrau cu bună credință. Țăranii vedeau în „domn" pe dracul gol, aținîndu-le calea. În 1808, prof. Schultes de la Universitatea din Cracovia, adunînd materiale botanice în

[108] Adam Mickiewicz, *Dzieła*, Varșovia, 1955, t. X, p. 258.
[109] *Ibidem*, p. 259.

pădurile din munții Babia Góra, s-a rătăcit și n-a mai putut găsi drumul bun, nici n-a mai avut cine să-l îndrumeze, pentru că țăranii văzîndu-l în munți în haine „nemțești" credeau că-i diavolul, își făceau cruce și-o luau la fugă. Aceasta este atmosfera de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea : coliziе între lumea rațiunii și tradiția seculară cu tot cortegiul ei de obiceiuri și tare sociale.

În asemenea împrejurări, iluminiștii poloni în frunte cu Hugo Kołłątaj, asaltează bastioanele feudalismului, pentru ca dărîmîndu-le să toarne un fundament nou vieții economice, sociale și culturale. Succesele seimului, care a deliberat 4 ani (1788—1792) sînt remarcabile, dar ele înfricoșează pe magnați și feudali. Aceștia preferă stăpînirea străină decît să se vadă înlăturați de la conducere. Astfel, în 1795, Rusia, Prusia și Austria „le fac plăcerea" să lichideze statul polon, din al cărui teritoriu puterile respective smulseseră cu lăcomie bucăți întregi încă din 1772 și 1793. Lovitura din 1795 a fost una din cele mai grele pe care le-a cunoscut poporul polon. La ce servise trecutul glorios, cu momente care atinseseră culmile înalte ale umanității prin Kopernik, Jan Kochanowski și alții, dacă totul se năruise catastrofal ?

A urmat un examen al conștiințelor. Dispăruse statul polon și independența poporului polon, dar nu dispăruse poporul însuși. Țăria lui erau masele populare, sărace lipite pămîntului, dar legate pe vecie de vatra strămoșească. Ele au rămas locului. N-au emigrat. Spre ele și spre cultura lor folclorică se îndreaptă acum conștient ochii marilor progresiști. Pînă aci folclorul fusese notat incidental și fragmentar, în tendința combaterii elementelor superstițioase sau în tendința ilustrării curiozităților culturii populare. De data aceasta se începe cu prețuirea culturii și literaturii populare și cu tendința adunării și valorificării materialelor folclorice.

Plecînd de la realități politice dramatice, întîiele preocupări folclorice nu se opresc, ca mai tîrziu cele ale romanticilor, numai la poezia populară și la valoarea ei artistică, ci vizează întreaga cultură populară. Astfel, în 1802, **Hugo Kołłątaj** (1750—1812) schițează, într-o celebră scrisoare către tipograful Jan Maj de la Cracovia, programul cercetărilor istoriografice și importanța *materialelor etnografice* în acest sens [110]. Kołłątaj arată că dacă cineva vrea să cunoască viața din trecut a maselor, atunci trebuie cercetat graiul poporului, costumele populare nu numai în ce privește croiala, dar și din punctul de vedere al culorii. De asemenea, interesează ceremonialul de nuntă, de naștere, de înmormîntare, sărbătorile și petrecerile mulțimilor cu prilejul loc, muzica, instrumentele muzicale, cîntecele păstorești, bocetele, cîntecele istorice și cele de leagăn, basmele și legendele istorice. Atrage atenția asupra credințelor și superstițiilor, asupra resturilor de credință păgînă. Nu trebuie neglijată nici construcția de case, mobila, uneltele, hrana. Recomandă să se studieze chiar înfățișarea fizionomică a tipului, apoi îndeletnicirile lui (păstorit, agricultură etc.) Kołłątaj a schițat astfel *întîia oară o metodă de cercetare etnografică*. (În același an, 1802, a apărut, de altfel, o descriere a ceremonialului de nuntă

[110] H. Kołłątaj, *Korespondencja listowna z T. Czackim*, ediția F. Kojsiewicz, t. I, Cracovia, 1844, p. 12—53 ; H. Kołłątaj, *Wybór pism naukowych*, ediția K. Opalek, Varșovia, 1953, p. 418 și urm.

sătesc din Silezia polonă [111]). În cultura folclorică autorul vede deci o importantă sursă de documentare pentru istoria socială și culturală a țării.

În anii următori, 1803 și 1805 **Jan Paweł Woronicz** (1757—1829), prezintă comunicări la cercul de studii Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Warszawie (care a patronat mișcarea științifică și culturală între 1800—1831), despre necesitatea de a se aduna și studia *cîntecele populare*, problema fiind de interes național [112]. De altfel, la același cerc, în 1804, se alege o comisie care să se ocupe cu adunarea materialului etnografic în Lituania [113]. Din acest moment, cercetările folclorice și etnografice pot fi considerate ca declanșate. Unii se ocupă de obiceiurile și viața populației de munte, alții cercetează folclorul rutean, altă grupă e preocupată de cultura populară a Lituaniei, unora le este la îndemînă regiunea Sileziei, altora regiunea Cracoviei **Jgnacy Lubicz Czerwiński** (1769—1834) publică în 1805 o lucrare despre obiceiuri și ceremoniale de familie la pețire, nuntă și naștere, practicate de populația ruteană [114], iar în 1811 dă la Liov întîia monografie etnografică polonă din regiunea Nistrului superior sub titlul : *Okolica zadniestraska.* **Michal Xawery Bohusz** (1746—1820), ocupîndu-se de începuturile poporului și limbii lituaniene, într-o comunicare citită la cercul de studii amintit mai înainte, Tow. Przyj. Nauk, în 1806, nu neglijează cultura folclorică și reproduce între altele cîntece populare lituaniene [115], folosite ulterior de străini.

Dar interesul se trezește nu numai pentru folclorul polon, ci și pentru folclorul celorlalte popoare slave. Astfel **Al. Sapieha** (1770—1812) face călătorii și cercetări în țările sudslave, în anii 1802 și 1803, și publică apoi prima lucrare etnografică, din literatura polonă, despre aceste popoare [116]. Sapieha a călătorit în ținuturile locuite de croați, morlaci, bosniaci și între altele relatează despre obiceiurile, îmbrăcămintea și literatura lor populară. A cules cîntece și un italian care-l însoțea, înregistrînd chiar pe note melodiile lor. Piotr Chmielowski afirmă că în volumul II al lucrării, pe care n-a apucat să-l publice, Sapieha adunase cîntece despre Marko Kraljević al sîrbilor [117]. Dacă ar fi fost publicate, aceste cîntece ar fi devenit cunoscute înainte de cele date la lumină de Vuk Karadzić ceva mai tîrziu.

Maria Czarnowska se ocupă într-o lucrare de urmele vechii mitologii slave, păstrate în practicile poporului bielorus. Vorbește despre sărbătoarea populară din 24 iunie, Jan Kupalo, corespunzătoare „sînzienelor" și „drăgaicii" românești, despre Radownica, cînd se petrece cu mîn-

---

[111] *Opis obrządków weselnych wieśniaków*, în „Nowy Pamiętnik Warszawski", 1802.

[112] J. P. Woronicz, *Rozprawa o pieśniach narodowych*, în „Roczniki Tow. Przyjaciół Nauk", II, 1803; același, *Rozprawa* II [...] (citată în 1805), *ibidem*, VI, 1810.

[113] Cf. Fr. Gawałek, *Ludoznawstwo polskie od czasów najdawniejszych do Brodzińskiego*, în „Sprawozd. Polsk. Akad. Um.", XVIII, 1913, nr. 10, p. 7.

[114] Ig. Lubicz Czerwiński, *Swactwa, wesele i urodziny u ludu polskiego na Rusi Czerwonej*, în „Pamiętnik Warszawski", 18, 1805, p. 365 și urm.

[115] M. X. Bohusz, *O początkach narodu i języka litwshiego*, în „Roczniki Tow. Przyj. Nauk.", VI, 1810, p. 150. și urm.

[116] Al. Sapieha, *Podróże w krajach sławiańskich odbywane w latach 1802 i 1803*, Wrocław, 1811.

[117] P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. III, Varșovia, 1899, p. 32.

care şi băutură pe mormintele celor răposaţi. Sînt „moşii româneşti din unele regiuni, ca şi cei prezentaţi de Mickiewicz în *Dziady*. Autoarea descrie de asemenea „rusalele" locale, cu înfăţişare de zîne [118].

Pe lîngă preocupările de etnografie şi mitologie, se înscriu primele cercetări de muzică populară, efectuate de Józef Lipiński (1764—1828) [119] şi de Józef Fr. Królikowski (1781—1839). Ultimul analizează frumuseţea cîntecului popular şi observă că există o strînsă legătură între melodie şi vers. Reproduce mostre din *Krakowiacy* şi unele cîntece populare în transcriere literară şi în dialect [120].

Nu se poate spune că preocupările folclorice polone propriu-zise nu se arată de la primii paşi serios şi temeinic începute. Totuşi de-abia în cursul celui de-al doilea deceniu al secolului al XIX-lea se iveşte întîiul mare folclorist polon, apostol al culturii populare : Zorian Dołęga Chodakowski. De acum înainte vom avea de-a face cu personalităţi folcloristice şi cu preocupări speciale în domeniul folclorului.

Zorian Dołęga Chodakowski (1784—1825), pe numele lui adevărat Adam Czarnocki, este cel care a deschis drumul cercetărilor largi în domeniul culturii populare şi a imprimat acestor cercetări un anumit caracter, care s-a păstrat pînă astăzi.

Născut în regiunea Nowogródek, Chodakowski a rămas la opt ani orfan de mamă, apoi de tată, a fost crescut de rude şi a avut o copilărie tristă şi grea. Puternic tulburat de drama împărţirii poporului polon în 1795, Zorian Chodakowski a început de tînăr (încă de prin 1800—1802) să adune cîntece populare istorice, prin care încerca să desluşească faptele glorioase ale trecutului. Din capul locului trebuie observat că nu e preocupat de elementul folcloric literar, sub influenţa romantismului, ci de valoarea lui documentar-ştiinţifică, preocupare născută din condiţiile noi de viaţă politică şi socială a poporului polon, intrat sub ocupaţie.

Fire romantică, el a avut pasiunea învăţăturii şi a ştiinţei. După 1803 a practicat avocatura la Nowogródek şi Minsk, în 1807 a ajuns administrator de moşie, în care situaţie îşi blestemă soarta de „supus" la stăpîn. De aceea, se înscrie în rîndurile armatei principatului de Varşovia, creat de Napoleon. În 1808 e arestat şi purtat prin închisorile de la Grodno, Petersburg şi Novgorod, apoi drept pedeapsă e trimis în divizia generalului Glazenap, cu garnizoana la Omsk, în gubernia Tobolsk. Cîteva mii de kilometri a trebuit să-i facă pe jos, în şase luni de zile, împreună cu detaşamentul. În 1811, divizia s-a apropiat de graniţele Lituaniei şi Chodakowski a dezertat, intrînd din nou în armata polonă. Înfrîngerea lui Napoleon însă, din 1812, i-a creat o situaţie grea şi pînă în 1817 a trebuit să se ascundă mereu.

---

[118] Maria Czarnowska, *Zabytki mitologii słowiańskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowane*, în „Dziennik Wileński", VI, 1812, p. 346 şi urm.

[119] J. Lipiński, *O poemacie sielskim*, în „Roczniki Tow. Przyj. Nauk.", X, 1915.

[120] J. Fr. Królikowski, *Rozprawa o śpiewach z muzyką i o dostosowaniu poezji do muzyki*, în „Pamiętnik Warszawski", IX, 1817, p. 399 şi urm. ; Cf. P. W. Dropiowski *Pierwsze ślady zajęcia sie twórczością ludową w literaturze polskiej XIX wieku (1800—1818)*, în *Sprawozdanie Wyższego Gymnazjum w Rzeszowie za rok 1900*, Varşovia, 1900, p. 41 şi urm.

Tocmai în această perioadă de rătăcire prin Volinia, îmbrăcat în haine țărănești, cu traista în spate și toiagul în mînă, a urzit Chadokowski planul unei vaste cercetări folclorice, începînd chiar să adune cîntece populare. Luînd cunoștință de preocupările sale, Adam Czartoryski i-a pus la dispoziție mijloace materiale și din ziua de 7 septembrie 1817 și pînă la 24 iunie 1818 a făcut cercetări în regiunea Cracoviei și apoi a Liovului [121], rezultatele fiind consemnate în lucrarea de care i-a rămas legat numele : *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (Slavii înainte de creștinism) apărută în 1818. Lucrarea are importanță capitală, căci ridică întîia oară problema antichităților slave în general, păstrate în forme de cultură populară. Neprimind, în continuare, sprijinul la care se aștepta din țară, Chodakowski intră în legătură cu oamenii de știință ruși și în 1819 se îndreaptă spre Petersburg, pe drum cercetînd regiunile Mochilev, Vitebsk, Pskov și Polotk. A întocmit un plan uriaș de cercetări pe teren, trasînd drumurile și regiunile, care se desfășurau de la lacul Ladoga pînă la Marea de Azov și pînă în Urali și din Letonia și Lituania pînă jos la vărsarea Prutului și gurile Dunării, unde se găseau „bulgarii negri". În toată această întindere imensă, anumite puncte geografice trebuiau să fie de bază. Obiectivele cercetărilor erau vestigiile arheologice, graiurile și deosebirile dintre ele, deosebirile de port și unelte agricole, nume de stele, plante și animale, ceremoniile de caracter familial și social, superstiții, jocuri, cîntece populare, tot ce ar fi putut lumina trecutul slavilor. E clar că un asemenea proiect are caracterul cercetărilor etnologice, așa cum vor fi definite mai tîrziu și cum se vor dezvolta progresiv în știința polonă și în știința mondială.

Proiectul a fost susținut de autoritățile științifice rusești și țarul Alexandru I, care era și rege al Poloniei și în care mulți poloni vedeau atunci, ca și Chodakowski, pe izbăvitorul slavilor de sub stăpîniri străine, l-a semnat și aprobat în iulie 1820. În scurt timp, Zorian Chodakowski a pornit la drum și a continuat cercetările într-o primă fază, care a durat pînă la sfîrșitul anului 1821 și care a atins teritoriul nord-vest, din Finlanda pînă la Tver și Moscova. În drum i-au murit copilul și soția și la Moscova a ajuns singur, fiind bine primit ca membru al Academiei de științe din Petersburg. La Moscova s-a oprit să-și redacteze referatul asupra cercetărilor de pînă atunci, dar tocmai cînd nu se aștepta, guvernul rus i-a retras fondurile și Chodakowski s-a văzut nevoit să intre administrator al conacului moșiei unui nobil polon din gubernia Tver. După cîțiva ani, în 1825, s-a stins pe neașteptate, în vîrstă de 41 de ani.

Doborît de lipsuri materiale și de greutăți, Chodakowski n-a mai apucat să publice nimic în limba polonă, afară de lucrarea din 1818, amintită mai sus. În schimb, a publicat între timp în rusește (cunoștea bine limba) cîteva articole : despre perioada cea mai veche a istoriei rușilor și slavilor [122], proiectul întocmit pentru cercetări [123], o dare de seamă în legătură

---

[121] Cf. Adam Fischer, *Zorian Dołęga Chodakowski*, în „Lud", 36, 1939—1945, p. 93.

[122] Z. Dołęga Chodakowski, în „Вестник Европы" 1819, p. 277—302, cf. Adam Fischer, *op. cit.*, p. 98.

[123] Z. Dołęga Chodakowski, în „Сын отечества" 1820, nr. 33, 36, 38—41.

cu prima fază a cercetărilor [124], două documente despre Świdrygiełło și despre marele cneaz Witold al Lituaniei, încercînd să lămurească titlurile de „kniaz" și „ksiądz" (cneaz) în vechime [125] etc.

În manuscris însă au rămas cele mai valoroase materiale, extrem de numeroase și bogate, dintre care unele au fost folosite și publicate de învățații ruși și ucraineni, altele s-au păstrat în original, iar o parte s-au descoperit în copiile făcute de unii învățați slavi. Despre multe avem dovezi că au existat, dar cu vremea s-au pierdut și nu li s-a mai dat de urmă.

Materialele manuscrise au intrat întîi în mîna istoricului rus N. Polevoi, care nu s-a îngrijit de publicarea lor. Ulterior au ajuns în parte la istoricul N. Pogodin, care a publicat un număr restrîns de fragmente în revista sa Русский исторический сборник [126]. De la Pogodin au trecut la Biblioteca Publică de la Petersburg, unde puteau fi văzute între altele : un dicționar în patru volume despre nume de „grădiști" și de sate [127], un caiet de cîntece ucrainene, un dicționar de vechi expresii polone, note din domeniul geografiei și mitologiei, harta cercetărilor întocmită amănunțit de Chodakowski [128].

În afară de acestea, circa 200 de cîntece ucrainene au intrat în colecția cunoscută a lui M. Maksimovici, *Украинская народная пiесни* apărută în 1834, după cum însuși autorul mărturisește în prefață, iar la sfîrșitul secolului al XIX-lea s-a descoperit un manuscris cu 1017 cîntece slave, dintre care 677 ucrainene, 187 polone, 128 bieloruse, 24 rusești și 1 ceh. S-a încercat publicarea acestei culegeri, apoi a intrat în fondul Bibliotecii Societății Științifice Șevcenko și ulterior a dispărut. În biblioteca lui Maksimovici s-a descoperit o copie.

Dintre materialele pierdute, sînt de amintit cele privitoare la mitologia slavă, harta vechilor triburi slave și un ierbar cu note despre plante și credințe populare în legătură cu ele [129].

Toate aceste preocupări și lucrări arată amploarea cercetărilor și concepția despre antichitățile și cultura populară. Lucrarea, însă, care în primul rînd a avut un mare răsunet a fost cea din 1818 : *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem,* republicată de mai multe ori după aceea [130]. Este una din publicațiile cele mai interesante ale momentului. În timp ce cei mai mulți entuziaști romantici teoretizau din bibliotecă și din cărți asupra culturii și literaturii populare, chiar asupra caracterului special al vechii culturi slave, poate sub influența lui Johann Gottfried Herder, care încă din

[124] Z. Dołęga Chodakowski, în „Северный архив", 1822, partea a II-a, p. 314—318 și 465—471.

[125] Z. Dołęga Chodakowski, ibidem, 1824, nr. 11, p. 219—241.

[126] Vezi Русский исторический сборник, I, 1837, p. 1—50 ; I, 1837, vol. 3, p. 2—109 ; III, 1839, vol. 3, p. 131—200 ; VIII, 1844, p. 378.

[127] În copie fragmentară dicționarul se găsea și în Biblioteca Universității de la Varșovia ca și în Biblioteca Muzeului Ceh din Praga.

[128] Cf. Adam Fischer, *op. cit.*, p. 100.

[129] O copie a făcut J. P. Šafařik și se păstrează în Biblioteca Muzeului Ceh din Praga.

[130] Apărută întîia oară în „Ćwiczenia naukowe", II, 1818, nr. pe iunie, p. 1—27 și separat ; apoi în „Pamiętnik Lwowski", IV, 1819. De asemenea, republicată în 1835 de W. Surowiecki la Cracovia (cu același titlu) și în 1898 la Liov de Fr. Rawita Gawroński în lucrarea sa monografică : *Z. D. Chodakowski,* Liov, 1898.

1777, în *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menscheit*, închinase slavilor, din acest punct de vedere, un frumos pasaj [131], singur Chodakowski se dedică în întregime acestei probleme și cercetărilor largi pe teren, trasînd programul și ilustrînd concepția sa în lucrarea amintită din 1818. Culturii străine apusene, latine sau creștine, îi opune Chodakowski bogăția vie și proaspătă a culturii populare, vechi slave, care se păstrează încă în tradiții, în cîntece, în ceremonii și care poate constitui baza culturii viitoare. De la teorie, Chodakowski a trecut la faptă și a dat întîiul mare exemplu de cercetare folclorică [132], punînd bazele disciplinei entografice, care va fi strălucit continuată pe un larg parcurs pînă la școala cehă a antichităților slave cu Lubor Niederle (*Slovanské starozitnosti)*, t. I-X, 1902—1925 și pînă la ilustra școală etnologică polonă din vremurile moderne cu Jan Czekanowski și K. Moszyński. Activitatea lui coincide apoi cu aceea a lui K. Brodziński, care în același an 1818, în lucrarea *O klasycznósci i romantyczności,* vede înnoirea creației literare prin întoarcerea la literatura și cultura populară. Ideile celor doi se unesc și se completează. Nu e deci de mirare că se vor ivi progresiv Mickiewicz și ceilalți mari romantici poloni cu toții îndrăgind creația populară, în spiritul teoriei lui Chodakowski și Brodziński.

Pionier nu numai al folcloristicii polone, ci și al celei ucrainene și ruse [133], Zorian Dołęga Chodakowski merita aici o prezentare mai largă, deoarece cercetările sale constituie punctul de plecare al folcloristicii polone din secolele al XIX-lea și al XX-lea.

Chodakowski a inițiat și aprofundat cercetările de cultură populară pe linia antichităților slave. E explicabil atunci că tocmai oamenii de pregătire istorico-arheologică au luat asupra lor continuarea cercetărilor etnografice. Între aceștia se numără în primul rînd istoricul Łukasz Gołębiowski (1773—1849), care a lucrat cu răbdare și, în anii 1830—1831, a publicat lucrări de sinteză deosebit de prețioase pentru stadiul de atunci al științei. E de amintit în primul rînd lucrarea care prezintă în general cultura și obiceiurile poporului polon : *Lud polski* [134]. Urmează apoi lucrările despre îmbrăcăminte [135], despre case simple și curți boierești [136], despre jocuri și petreceri în diferite straturi sociale [137]. Deși nu se ocupă strict numai de forme de cultură populară, Gołębiowski contribuie, în general, cu interesante relatări etnografice.

---

[131] Această lucrare s-a tradus în 1838 în limba polonă, dar ea a fost cunoscută probabil în original de poloni mai din vreme.

[132] Imediat Jgnacy Benedykt Rakowiecki (1783—1839) va publica *Prawda Ruska*, 2 vol., Varșovia, 1820—1822, precedînd-o de o prezentare de obiceiuri, practici, credințe mitologice a vechilor slavi. Apoi W. Surowiecki face observații critice la lucrarea lui Chodakowski (1819), dar singur apucă apoi același drum în *Śledzenie początku narodów słowiańskich*, Varșovia, 1824.

[133] Vezi W. Domanickyj, *Пионер украинской этнографии*, în „Зап. наук. Тов. им Шевченка" t, LXV, 1905, p. 1—50 (și bibliografia operelor) ; Francew, în „Slavia", II, 1923, p. 400—401.

[134] Ł. Gołębiowski, *Lud. polski, jego zwyczaje i zabawy*, Varșovia, 1830.

[135] Ł. Gołębiowski, *Ubiory w Polsce*, Varșovia, 1830.

[136] Ł. Gołębiowski, *Domy i dwory*, Varșovia, 1830.

[137] Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy*, Varșovia, 1831.

Lui Chodakowski şi Gołębiowski le-a urmat, în cercetările folclorice **Kazimierz Władysław Wójcicki** (1807—1879). După exemplul lui Chodakowski, Wójcicki a început prin a colinda satele şi a aduna materiale etnografice, tradiţii şi cîntece, începînd încă de prin anii 1826—1827 să publice unele din ele (proverbe, de pildă) în gazetele vremii : „Gazeta Korespondencyjna" şi „Dziennik Warszawski". În 1830 a publicat la Varşovia chiar o colecţie de proverbe : *Przysłowia narodowe*. La început a fost un culegător pasionat de materiale folclorice şi etnografice şi, la concursul instituit de cercul Tow. Przyaciół Nauk, a scris o lucrare, care n-a apucat să fie tipărită, dar pe care a folosit-o Ł. Gołębiowski în opera sa *Lud polski* [138], amintită mai sus. În 1832 se îndreaptă către Poculia (care a tentat prin folclorul său pe mulţi cercetători), şi rămîne aci pînă în 1834. E închis de regimul ţarist, apoi scapă şi în 1835 se întoarce la Varşovia.

Lui Wójcicki i-a trecut după o vreme pasiunea cercetărilor pe teren. Nu avea firea înflăcărată de romantic a lui Chodakowski. Căldura lui s-a stins repede şi a fost luat de preocupări politice şi sociale. A intrat în munca de birou şi de bibliotecă, afundîndu-se în cercetări erudite de antichităţi slave [139], ceea ce este totuşi o dovadă a direcţiei lansate de Chodakowski. De folclor nu s-a lăsat, dar a prelucrat uneori şi chiar a inventat acolo unde i se părea necesar. Folosind colecţia de cîntece a lui Wacław Zaleski, despre care vom vorbi imediat, Wójcicki a publicat în 1836 o colecţie de cîntece zise ale bielohorvaţilor, ale mazurilor şi rutenilor de pe Bug, adăugînd şi cîntece sîrbeşti, cehe şi slovace [140]. Tipăreşte apoi „vechi" legende din sec. al XV-lea — al XVII-lea [141], „vechi" poveşti şi tradiţii populare ale poporului polon [142], vorbe de clacă [143] etc. În 1845—1846 publică chiar o istorie a literaturii polone, în care se ocupă de literatura anilor 700—1 000 (reconstituire deci a vechii literaturi slave) şi în care amestecă datele arheologice cu cele folclorice [144].

Cu toată concepţia în parte neştiinţifică a lucrărilor sale, meritul lui K. W. Wójcicki constă în a fi întreţinut viu interesul pentru cultura populară şi în a fi adunat materiale azi utilizabile.

În vremea cînd cîntecul popular era slăvit în primul rînd de romanticii europeni, cînd înşişi creatorii romantici poloni Adam Mickiewicz, J. Słowacki, Seweryn Goszczyński, J. B. Zaleski [145] descoperă şi valorifică poe-

---

[138] P. Chemielowski, *op. cit.*, V, p. 131.

[139] Cf. Jan St. Bystroń, *Dawni ludoznawcy polscy*, în „Ziemia", XII, 1927, p. 170.

[140] K. W. Wójcicki,

[141] K. W. Wójcicki, *Starożytne przypowieści*, Varşovia, 1836.

[142] K. W. Wójcicki, *Klechdy, starożytne podania*, 2 tomuri, Varşovia, 1837.

[143] K. W. Wójcicki, *Stare gawędy*, 4 tomuri, Varşovia, 1840 ; vezi şi acelaşi, *Zarysy domowe*, 4 tomuri, Varşovia, 1842.

[144] K. W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej*, 4 tomuri, Varşovia, 1845—1846. Ediţia a II-a completată : Varşovia, 1859—1860.

[145] Vezi mai cu seamă lucrarea lui S. Goszczyński : *Dziennik podróży do Tatrów*, scrisă în 1832, publicată însă de-abia în 1853 la Petersburg, dar cu fragmente apărute încă în anii 1834—1835 în diferite periodice. Volumul de 300 p. conţine între altele materiale de literatură populară (legende şi cîntece). A iniţiat cercetările la populaţia de munte din Podhale (cf. J. Krzyżanowski, *Folklor Podhala w literaturze*, în „Literatura ludowa", I, 1957, p. 5, şi urm.). Materialele sînt însă stilizate.

zia populară, nu se putea ca aceasta să nu intre în mod special în atenția literaților, pe lîngă linia larg etnologică inițiată de Chodakowski.

Astfel **Wacław Zaleski** (1799—1849), mare pan, funcționar și chiar guvernator al Galiției în 1848, a fost cîștigat de frumusețea cîntecelor populare locale și, fără patosul și teoriile hazardate ale altora, a început să adune aceste cîntece cu text și muzică (fiind probabil ajutat și de alții [146]). Sub pseudonimul Wacław z Oleska, Zaleski a publicat în 1833 la Liov o colecție de cîntece polone și rutene din Galiția : *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego.* Prima parte a lucrării conține cîntece, a două melodii înregistrate pe note muzicale de Karol Lipiński. Această culegere precedată de o „introducere" a autorului (p. III-LIV) cu valoroase considerații teoretice asupra creației populare, este întîia colecție de cîntece tipărite, asemănătoare în parte cu colecția lui Alecsandri la noi, și ea a trezit un interes din ce în ce mai susținut pentru cîntecul popular în sine. Culegerea lui Wacław Zaleski a fost cunoscută și folosită de B. P. Hasdeu în *Istoria critică a românilor* [147].

Nu se poate trece cu vederea aici activitatea lui **Żegota Pauli** (1814—1895), care după exemplul lui W. Zaleski a cules și publicat cîntece populare polone [148] și rutene [149], iar în spiritul cercetărilor vremii a fost preocupat de antichități slave galițiene [150]. Negreșit, și alți oameni de carte au avut pasiunea folclorului, ca August Bielowski (1806—1876), sau Józef Borkowski (1809—1843) dar aici nu ne ocupăm decît de personalitățile cele mai marcante ale istoriei folcloristicii polone. Totuși vom aminti acele culegeri de cîntece, care s-au făcut sub impulsul momentului din vechi manuscrise sau pe teren, în diferite regiuni, efectuate fiind de J. Konopka, pentru regiunea Cracovia [151], J. Lipiński în Wielkopolska (Polonia Mare) [152], L. Zejszner în Podhale (regiunea subcarpatică apuseană) [153] sau la nord în regiunea vechii Prusii occidentale de către J. Łyskowski [154]. E o dovadă a interesului viu pentru cîntecul popular.

O poziție nouă ocupă **Wincenty Pol** (1807—1872), ca poet și antropogeograf. Poziția lui se aseamănă cu aceea a lui G. Vîlsan din folcloristica românească. W. Pol a iubit poporul, a luat parte la mișcările revoluționare, a călătorit mult prin țară, călătoriile i-au deschis gustul pentru studiul geografiei, iar studiile geografice, adîncite pe teren (în munții Tatra, Bezkizi etc.), l-au dus la prețuirea și înțelegerea vieții omului, strîns legată de natură, de condițiile ei și de mediul social. Este *primul antropogeograf polon* și, ca specialist, a dat o deosebită atenție triburilor vechi și felului

[146] P. Chmielowski, *op. cit.*, V, p. 69.
[147] Vezi I. C. Chițimia, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", I, 1952, p. 186.
[148] Żegota Pauli, *Pieśni ludu polskiego w Galicji*, Liov, 138.
[149] Żegota Pauli, *Pieśni ludu ruskiego w Galicji, 2 vol.*, Liov, 1839—1840.
[150] Żegota Pauli, *Starożytności galicyjskie*, Liov, 1838—1840.
[151] J. Konopka, *Pieśni ludu krakowskiego*, Cracovia, 1840. Între altele, cîntece din vechi manuscrise ale sec. al XVII-lea.
[152] J. Lipiński, *Pieśni ludu wielkopolskiego*, 1842.
[153] L. Zejszrner, *Pieśni ludu Podhala*, 1845.
[154] J. Łyskowski, *Pieśni gminne i przysłowia ludu polskiego w Prusach Zachodnich*, 1854.

diferit de viaţă şi cultură populară polonă, potrivit condiţiilor naturii, circumscriind graniţele acestor triburi şi fixînd drumurile lor de deplasare [155].

În 1830, W. Pol a devenit lector de limbă şi literatură germană la Universitatea din Wilno. Intrat în mişcarea revoluţionară a momentului, Pol a trecut cu unităţile de revoluţionari în Prusia şi, la Königsberg, a avut prilejul să-l cunoască pe profesorul de literatură Bohlen, care l-a sfătuit să traducă în nemţeşte cîntece populare polone. Acestui îndemn se datoreşte, se pare, broşura *Volkslieder der Polen gesammelt und übersetzt von W. P.*, apărută la Leipzig în 1833 şi precedată de o introducere: „Etwas über polnische Volkslieder". O lucrare despre datine şi obiceiuri polone, scrisă prin 1852, ca şi altele de altfel ale lui W. Pol au dispărut în vîltoarea vremii şi sînt cunoscute doar din surse indirecte.

W. Pol nu este atît culegător, cît un gînditor şi un inspirat din creaţia poporului, foarte aproape de ea şi de stilul ei. În sensul acesta *Pieśni Janusza*, realizate în anii 1831—1833 şi apărute la Paris în 1835 (deşi datarea cărţii e 1833), tablourile de mare artă literară din *Obrazy z życia i natury* [156], scrise în 1835—1840 şi tipărite la Wrocław în 1846 sau *Pieśń o ziemi naszej*, scrisă în 1835 şi tipărită la Poznań în 1843, demonstrează la folcloristul W. Pol, atît pătrunderea stilului popular simplu şi „sălbatec în expresie" în creaţia poetică cultă, cît şi dragostea nemăsurată pentru viaţa omului şi pentru cultura lui, descrise inegalabil de plastic şi în spirit totuşi exact ştiinţific.

Jumătatea secolului al XIX-lea constituie pragul de trecere la contribuţii ştiinţifice din ce în ce mai importante şi la cristalizarea unor şcoli de cercetare în domeniul folcloristicii polone, în consonanţă cu folcloristica europeană.

INTRODUCTION À L'ÉTUDE DU FOLKLORE POLONAIS (I)

RÉSUMÉ

Dans cette première partie, l'auteur examine les éléments de folklore littéraire polonais existants dans les anciens écrits polonais, ainsi que les premières préoccupations folkloriques proprement dites de la première moitié du XIXe siècle, jusqu'au moment où commencent les recherches effectuées dans un esprit critique. Il est très souvent question des correspondances folkloriques entre le folklore roumain et celui des autres peuples.

C'est ainsi que l'on met en évidence toute une série de légendes historiques figurant dans les chroniques, comme, *La légende de Popiel dévoré par les souris*, ayant des traits correspondants avec celle de Ciubăr Vodă dévoré par les rats (dans le folklore roumain) ou bien celle de *l'évêque*

[155] Jan St. Bystroń, *op. cit.*, p. 171—172.

[156] În ediţia I titlul exact e de fapt: *Obrazy z życia i podróży* (Tablouri din viaţă şi călătorie), cf. G. Korbut, *Literatura polska*, t. III, Varşovia, 1830, p. 117.

Haton rongé par les rats (dans le folklore allemand). *La légende de Walter le Brave* (Walcerz Udały et Helgunda) est tout aussi intéressante quant à sa diffusion et son caractère spécifique.

Les textes anciens contiennent également des éléments du cérémonial populaire à l'occasion des naissances, des mariages et des enterrements, des mentions de chants héroïques et de ballades, des chansons rituelles anciennes, des recueils de parémiologie, etc., spécifiques au folklore polonais, mais existant aussi dans la plupart des cas sous forme de variantes dans le folklore roumain (par exemple la *Marzana* polonaise et le *Caloian* roumain, la *Sobótka* polonaise et les *Sînziene* roumaines, ainsi que la coutume nommée *dyngus* et *udarea cu apă* (aspersion) chez les roumains.

Les XVIIe et XVIIIe siècles ont apporté en Pologne un puissant conflit entre les institutions d'Etat et la culture folklorique polonaise qui se présentaient sous forme de superstitions et de sorcelleries. Dès le début du XIXe siècle, le folklore polonais commence à préoccuper les savants et les chercheurs de spécialité. Parmi ceux-ci *Hugo Kołłątaj* (1750—1812), *Zorian Dołęga Chodakowski* (1784—1828), *Wacław Zaleski* (1799—1849) — le correspondant d'Alecsandri en polonais sous le rapport de la collection des chansons populaires — *Zegota Pauli* (1814—1895), *le poète Wincenty Pol* (1807—1872) et d'autres encore, qui s'imposent par leur idées et leurs contributions. Les idées romantiques concernant l'appréciation de la création populaire ont eu une puissante influence, comme d'ailleurs dans tous les autres pays.

ВВЕДЕНИЕ В ПОЛЬСКУЮ ФОЛЬКЛОРИСТИКУ (I)

РЕЗЮМЕ

В настоящей первой части своей работы автор анализирует элементы польского фольклора, содержащиеся в произведениях древней польской литературы, а также говорит о появлении интереса к фольклору в первой половине XIX века, до начала его критического изучения. Во многих случаях проводятся параллели с фольклором румын и других народов.

Так, анализируется ряд исторических легенд, содержащихся в летописях, как, например, *легенда о Попиле, съеденном мышами*, перекликающаяся с *легендой о Чубэр Воде, съеденном крысами* в румынском фольклоре и с *легендой об епископе Оттоне, съеденном крысами* в немецком фольклоре. Интересна по своему содержанию и судьбе легенда о *Вальтере храдром* (Walcerz Udaty i Helgunda).

Древние тексты заключают в себе также элементы обрядов рождения, свадьбы, похорон, упоминают и приводят героические песни и баллады, обрядовые песни, собрания пословиц и т.д., характерные для польского фольклора, но в вариантах, встречающихся и в румынском фольклоре (например, польская Marzana и румынский Caloianul,

польская Sobótka и румынские Sînzienele, обычай, называемый dyngus и *обрызгивание водой* у румын и т.д.).

XVII и XVIIII века характеризуются в Польше резким столкновением между государственными учреждениями и польским фольклором, считавшимся суевериями и колдовством. С началом XIX века польский фольклор привлекает к себе внимание ученых и исследователей-фольклористов, среди которых наиболее интересные идеи и наблюдения принадлежат Гуго Коллонтаю (1750—1812 гг)., Зориану Доленге Ходаковскому (1784—1825 гг.), собирателю народных песен Вацлаву Залескому (1799—1849 гг.), польскому Александри, Жеготе Паули (1814——1895 г.), поэту Винценту Полю (1807—1872 г.) и др. На изучение фольклора в Польше, как и в других странах, сильное влияние оказали идеи и настроения романтиков.

CONSIDERAȚII DESPRE IMAGINEA ARTISTICĂ

DE

STAN VELEA

În ultima vreme, în paginile revistelor de specialitate din țară și străinătate se desfășoară o interesantă și complexă discuție despre problemele realismului. Cu aparența unui colocviu internațional, dezbaterile se consumă liniștit, fără izbucniri pasionale, majoritatea autorilor abordînd diversele aspecte ale chestiunii cu dorința lăudabilă de a le trata în profunzime, contribuind efectiv la elucidarea lor. Departe de a căpăta un caracter desuet prin platitudinea stereotipă a intervențiilor, discuția atrage tot mai mulți participanți, aparținînd tuturor ramurilor de artă. Judecarea problemei devine astfel multilaterală, îndreptățind nădejdile într-un sfîrșit rodnic. În continuarea dezbaterilor, considerăm că drept punct de plecare, folosit uneori, dar cu prea multă grabă, poate servi celula constitutivă fundamentală a artei: imaginea artistică, a cărei considerare, sub raporturile multiple pe care le implică, ar putea să conducă la unele concluzii definitorii de ordin mai general, pledînd pentru realitatea artei.

Ceea ce deosebește arta de celelalte despărțituri ale conștiinței sociale, în același timp apropiind-o și legînd-o de ele prin alte laturi, este, cum se știe, în primul rînd obiectul căruia i se aplică, apoi mijloacele prin care îl reflectă. Dacă, în ceea ce privește obiectul lor, istoria ori etica își plachează cercetările doar asupra unora dintre aspectele realității, mai mult sau mai puțin limitate spațial însă acut distincte prin natura lor, arta operează pe tot cuprinsul ei. Obiectul creației artistice îl constituie „realitatea în care este prezent, direct sau indirect, omul" [1]. Cu alte cuvinte, „întreaga realitate", cum susținea Cernîșevski, sau, și mai înaintea lui, Bacon: „L'art, c'est l'homme ajouté à la nature". Întregul ansamblu al realității, natură — societate, este exprimat în artă prin intermediul impresionabilității omului, considerat în perspectiva determinării lui istorice.

Personalitatea de sine stătătoare a artei în relație cu alte domenii ale conștiinței se realizează și prin specificitatea modului de cuprindere a realului, care se deosebește categoric de mijloacele întrebuințate de etică ori știință, de exemplu, atît prin rațiunile care i-au dat naștere, cît și prin particularitățile morfologice. Morala

[1] *Curs de materialism dialectic și istoric*, București, 1961, vol. II *(Materialism istoric)*, p. 319, ș.a.

„oglindește și reglementează relațiile dintre oameni cu ajutorul categoriilor etice“ [2], știința reflectă raporturile și laturile lumii sub forma abstractă a noțiunilor logice, arta, în schimb, transfigurează existența socială prin mijlocirea *imaginii artistice*, concrete și senzoriale. Categoria imaginii constituie în estetică punctul de plecare pentru deplina înțelegere a esenței și finalității artei, în ea îmbinîndu-se armonic și contradictoriu toate elementele care fac posibilă consumarea procesului de creație și, în consecință, apariția capodoperei. Însușirile caracteristice ale imaginii artistice se constituie ca necesități în genere obligatorii pentru artistul de geniu, indiferent dacă el se îngrijește în mod expres sau doar intuitiv de perenitatea creației sale.

Înainte de a întreprinde analiza la obiect a conținutului și morfologiei imaginii artistice, se impune stabilirea accepției noțiunii ca atare, date fiind sensurile multiple care se pot acorda, și practic se acordă, acestei vocabule. În latinește, *imago, inis* însemna : chip (Ovidiu : *Posita imagine tauri* = Lepădînd chipul de taur), arătare, vis (Tibul : *Nocturnae imagines* = Chipurile ce ni se arată noaptea, visurile), formă (Cicero : *Imago aliqua judiciarum* = Formă, nu realitate, de judecăți), portret, statue (Cicero : *Imagines picta et ficta* = Portret și statue), cugetare, idee, închipuire (Cicero : *Imagines in animos nostros irrumpere* = Închipuirile, ideile au năvălit în sufletele noastre), icoană, amintire (Ovidiu : *Imago illius noctis* = Amintirea, icoana acelei nopți), ecou (Virgil : *Vocis offensa resultat imago* = Vine îndărăt imaginea reflectată a glasului) [3]. Este important că încă de pe atunci, după cum se vede din exemplele înșirate, cuvîntul conținea în sine semnificația de formă, implicînd comparația, a unui conținut extrem de variabil, pe care-l reprezenta printr-o singură expresie lingvistică. Această capacitate figurativă s-a păstrat și s-a accentuat tot mai mult de-a lungul timpului, ajungînd să constituie însăși ființa imaginii artistice în toate accepțiile posibile astăzi într-un limbaj de specialitate : figură de stil, tablou, personaj [4], un aspect al vieții, întreaga realitate răsfrîntă într-o operă de artă etc. Așadar, oricare ar fi gradul de generalitate pe care îl acordăm noțiunii de imagine artistică, relevăm, în ceea ce privește conținutul, caracterul simbolizator al imaginii artistice, care exprimă un adevăr cu o valabilitate ce depășește în realitate cu mult limitele faptului ori obiectului reprezentat. Poezia, care operează prin excelență cu imagini, vizează esențe, zicea undeva Baudelaire, confirmînd o aparentă butadă, cu originea în Aristot, potrivit căreia poezia se identifică cu filozofia.

În strînsă legătură cu ceea ce înțelegem prin noțiunea de imagine artistică se află și problema definirii ei. Fără îndoială, nu sînt puține încercările care s-au făcut pînă acum, mai ales în ultima vreme, de a circumscrie miezul imaginii artistice într-o formulare cît mai lapidară și totodată cît mai cuprinzătoare cu putință. Și, cu toate că mai totdeauna aceste încercări s-au apropiat mai mult sau mai puțin de esența obiectului pe care vroiau să-l definească, în fiecare caz în parte se pot aduce obiecții întemeiate. Așa, spre exemplu, Timofeev, după ce trece în revistă cîteva definiții tradiționale ale imaginii ca : „reflectare generalizată a realității în forma unicului, individualului“ ori „generalizare a vieții într-un fenomen, aspect sau obiect izolat, care are particularități individuale“ [5], denumește mai complet imaginea artistică, „un

---

[2] *Curs de materialism dialectic și istoric*, București, 1961, vol. II *(Materialism istoric)*, în cap. *Morala*.

[3] Cf. Ioan Nădejde și Amelia Nădejde-Gesticone, *Dicționar latin-român*, București, (f. a.), p. 303.

[4] Cf. M. Novicov, *Teoria literaturii*, Curs ținut la Facultatea de filologie în anul 1955.

[5] L. I. Timofeev, Теория Литературы, Moscova, 1948, p. 15.

tablou concret și generalizat al vieții umane, creat cu ajutorul ficțiunii, care are o semnificație estetică"[6], iar Șepilova „o astfel de reprezentare a caracterului și destinului uman, care dă scriitorului posibilitatea să realizeze într-o formă concret-senzorială anumite corespondențe între dezvoltarea socială și idealurile cunoscute"[7]. A doua definiție, pe lîngă că nu aduce nimic nou față de cea precedentă, păcătuiește și prin prolixitate, iar ambele se referă, ni se pare, mai mult la un procedeu, e adevărat dintre cele principale, de exprimare a realității în cadrul imaginii artistice. Mai înainte, Hegel, pornind de la premisa că „frumosul este un obiect individual sensibil, ce apare ca o expresie pură a ideii, astfel încît aceasta nu mai cuprinde nimic din ceea ce nu s-ar manifesta sensibil într-un obiect individual, după cum în obiectul individual sensibil nu există nimic din ceea ce n-ar reprezenta manifestarea pură a ideii", susținea că „în acest sens obiect individual este denumit imagine"[8]. Primind cu rezervele necesare ideea care îi servește ca punct de plecare, în spiritul afirmației din urmă, înclinăm să considerăm imaginea artistică drept un *mijloc de realizare a frumosului artistic*, mai precis, o *formă materializată a frumosului artistic*. Fără a fi ultima posibilă, definiția ni se pare a fi cea mai potrivită, pentru că are cea mai largă arie de generalizare, nu contrazice nici una din caracteristicile imaginii artistice, neoprindu-se totodată la nici una dintre ele, fie ea chiar esențială, și, fapt fundamental, evidențiază rosturile prin excelență estetice ale artei.

Elementele care conlucrează dialectic în procesul de creație sînt realitatea și artistul. Însușirile proprii ambilor termeni ai relației se răsfrîng în cele ale imaginii artistice, a căror natură o determină. În majoritatea materialelor bibliografice pe care le-am consultat, este vorba de acelea care se ocupă de tema discutată în capitole speciale, autorii pun și rezolvă chestiunile ridicate de conținutul imaginii artistice prin sisteme duale de opoziții de felul îmbinării obiectiv-subiectiv, general-particular etc., ca la Borev[9]. Manualul de estetică marxist-leninistă[10] adoptă o altă cale, căreia însă îi lipsește parcă suportul unor idei diriguitoare, care să străbată întregul material, axîndu-l în jurul lor. Acest fapt derutează întrucîtva pe cititor. În cele ce urmează vom încerca să prezentăm caracteristicile imaginii artistice în ordinea ce ni se pare mai firească, pe care o impune consecuția celor doi factori pomeniți, care participă, primul indirect, al doilea direct, la elaborarea ei, respectiv realitatea și creatorul, cu implicațiile pe care le comportă.

Un atribut principal al realității, care are repercusiuni imediate asupra conținutului imaginii, impunîndu-i propria calitate, constă în caracterul ei obiectiv. În ciuda speculațiilor absolutizatoare ale idealiștilor de diferite nuanțe, care considerau lumea fie ca pe o întrupare a divinității (spiritualiștii, Hegel, neotomiștii), fie ca pe o creație a individului (Fichte, Schopenhauer, existențialiștii), fie, în sfîrșit, ca un complex de senzații (Mach și Avenarius), lucrurile și fenomenele din natură și societate există în afara noastră și independent de voința noastră. Existența obiectivă a lumii este garantată în primul rînd de capacitățile perceptive ale simțurilor. Prima treaptă a cunoașterii, senzația, este rezultatul unui stimul exterior sensibilității tactile, deci obiec-

[6] L. I. Timofeev, *op. cit.*, p. 48.
[7] După M. Novicov, *loc. cit.*
[8] Cf. N. I. Cernîșevski, *Raporturile estetice ale artei față de realitate*, în *Opere filozofice alese*, Ed. Cartea rusă, București, 1958, vol. I, p. 39.
[9] I. Borev, *Sistemul categoriilor estetice*, Editura științifică, București, 1963, cap. *Imaginea artistică*, p. 375—386.
[10] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, Editura politică, București, 1961, cap. *Imaginea artistică*, p. 407—434.

tiv. În *Materialism şi empiriocriticism* [11], combătînd aşa-zisa dispariţie a materiei, potrivit teoriei electronice a lui Poincaré, Lenin constata posibilităţile doar istoric limitate ale cunoaşterii omeneşti. Prin descompunerea atomului materia n-a dispărut, căci ea e inepuizabilă atît în exterior cît şi în interior. Prin urmare n-a fost negată percepţia simţurilor, prelungită prin instrumente, ci dovedită doar imperfecţiunea lor temporară. În felul acesta cad de la sine afirmaţiile idealiştilor subiectivi (agnostici, sceptici, empirişti etc.) care, plecînd de la o afirmaţie a lui Bacon, după care o parte din calităţile obiectelor sînt date, deci obiective, iar altă parte create, şi, absolutizînd ideea din urmă, socoteau că toate însuşirile lucrurilor sînt create, obiectele înseşi, în concluzie, nefiind altceva decît un rezultat al activităţii senzoriale a subiectului cunoscător. Obiectivitatea realităţii, percepută prin simţuri, generalizată ca experienţă de raţiune şi verificată de practica vieţii, determină obiectivitatea realităţii cuprinse în imagine. Această idee constituie unul dintre postulatele fundamentale ale esteticii materialiste. Nu încape îndoială că unii dintre esteticienii burghezi, reprezentanţi ai unei maniere idealiste sau alta, care neagă de la bun început obiectivitatea existenţei, o vor nega şi pe aceea a imaginii artistice. Pentru L. Bachelard, spune J. C. Pariente în articolul *Presence des images* [12], imaginea nu are realitate ireductibilă, ea nu reprezintă ceva, căci se autofigurează, e o sublimare pură, nuanţa psihică în care se traduce concret determinarea transcedentală a liberului joc al facultăţilor. Ca şi existenţialistul ateist Sartre, Bachelard explică în cele din urmă imaginea poetică sub semnul fenomenologiei husserliene, rămăşiţă perimată din sistemul idealist hegelian. Într-un fel asemănător rezolvă problema şi neotomistul Maritain care, considerînd lumea creată de Dumnezeu, iar pe artist un continuator al acestuia, conchide că, devreme ce rezultatul creaţiei divine nu este obiectiv, cu atît mai puţin va fi cel al creaţiei umane [13].

Realitatea exprimată de imagine nu se confundă totuşi întru totul cu cea care ne înconjură. Viaţa îi oferă artistului întregul material de creaţie, fără însă a-l obliga la o imitaţie subordonată, exactă pînă la ultimele amănunte. Toţi creatorii, mici sau mari, indiferent de şcoala căreia i-au aparţinut şi de epoca în care au trăit, şi-au înclinat smerit genunchiul în faţa bogăţiei realităţii, pe care au recunoscut-o drept maestru neîntrecut. Goethe mărturisea candid: „A mă sprijini pe cele trăite înseamnă totul pentru mine; a născoci nu-mi stă în fire. Am fost întotdeauna de părere că realitatea este mai genială decît geniul meu" [14], iar Victor Hugo cerea poetului să primească sfaturi numai de la natură [15]. De la uriaşul impunător Rembrandt pînă la unele „tablouri" ale lui Salvador Dali, în pictură, — lucrul e valabil pentru toate artele — toţi artiştii s-au considerat „elevi ai naturii". În această accepţie putem cita printre altele o frază cunoscută, rămasă de la Montaigne: „Socot că nu există în închipuirea omenească fantezie oricît de dezlănţuită, care să nu găsească o corespondenţă faptică în viaţa de fiecare zi". Şi tot la acest raport necesar de dependenţă se referă şi clasicii marxişti, cînd afirmă că „Pînă şi plăzmuirile nebuloase din creerul oamenilor sînt produse necesare ale procesului lor de viaţă material,

---

[11] V. I. Lenin, *Materialism şi empiriocriticism*, *Opere*, Editura de stat pentru literatură politică, Bucureşti, 1954, vol. 14, cap. V, subcap. 2, p. 252—259.

[12] În „Critique", nr. 200, 1964, p. 3—27.

[13] J. Grenier, *Aspects de la Creation*, I, „Nouvelle Revue Française", nr. 132, 1963, p. 981—1000.

[14] Citat după *Bazele esteticii marxist-leniniste*, p. 381.

[15] V. Hugo, *Preface de Cromwell*, în vol. *V. Hugo, Cromwell*, Paris, col. „Nelson" (f. a.), p. 45.

care poate fi constatat pe cale empirică și este legat de premise materiale"[16]. De la această idee pornește estetica materialistă cînd explică opera de artă prin condiționarea ei istorică și socială. Caracterele vor lupta în sensul nevoilor epocii care a generat vederile autorului, exprimînd poziția pe care acesta o ocupă în ierarhia claselor sociale. Determinarea concret-istorică a apariției lor va impune și o structuralizare corespunzătoare a însușirilor componente. Un Ahile medieval este tot atît de imposibil de gîndit ca și un Don Quijote burghez ori un Harpagon socialist. Semnificația lor morală se va prelungi, fără doar și poate, peste granițele epocii în care au apărut, dar momentul de plenitudine a însușirilor fundamentale pentru aceste tipuri rămîne specific societății care le-a dat naștere. Ele vizează o substanță general umană, care poate exista în timpuri diferite, dar se dezvoltă și se impune drept caracteristică numai pentru anumite împrejurări sociale. În sensul acesta se poate vorbi de o istoricitate strict determinată a caracterelor. Plantarea lor într-o ambianță care să le contrazică esența țintește, de regulă, un mobil artistic : îngroșarea aspectului tragic, în același timp comic, al acestor anacronisme. Deci fluența conținutului va condiționa firesc și istoricitatea imaginii artistice.

Arta nu este cu toate acestea o simplă copiere a fenomenelor. Nici unul din marii creatori n-a imitat *stricto sensu* realitatea. Este adevărat că în decursul timpului au fost momente în istoria esteticii, din fericire scurte și spațial limitate, cînd respectul exagerat față de natură a dus la o idolatrizare oarbă a ei, păguboasă fără îndoială pentru creația artistică, pe care o cobora la rolul mărunt de a fotografia realitatea. Un precursor rar pomenit al naturalismului, J. Ruskin, pretindea artistului „să spună adevărul și numai adevărul". Care adevăr ? Al faptului izolat din natură. Toate formele și ideile frumoase sînt extrase — susținea el — direct din obiecte naturale, tot ce nu va fi extras din natură va fi în mod necesar urît. Pentru că frumosul artistic — credea Ruskin — nu este decît o imitație a celui natural[17]. De felul eronat în care a fost interpretată natura au depins și alte exacerbări decadente în artă. Considerînd că lumea este guvernată doar de incidental și arbitrariu, unii dintre abstracționiști s-au crezut datori, ca niște credincioși „elevi ai naturii", să reflecte această dezordine primară. Cubiștii și puriștii dimpotrivă erau convinși că își subordonează realitatea haotică prin introducerea ordinei. Unica ordine în lumea haosului fiind geometria, și în artă trebuie găsite forme de gîndire matematice, care să aibă rigurozitatea și simplitatea geometriei. Afirmația emisă cîndva de Cezanne : „În natură totul se reduce la sferă și la cub" a constituit ulterior suportul principal al cubiștilor.

Realitatea reflectată de artă este într-adevăr obiectivă și astfel identică cu aceea a lumii, dar numai în laturile sale esențiale. Artistul vizează esențele, căutînd totdeauna să pătrundă dincolo de diversitatea fenomenală a vieții. Reflectarea raporturilor esențiale, proprii fenomenelor naturii și societății, se face în artă într-un mod specific, mijlocit. Identitatea, am putea spune absolută, în planul esențelor între artă și viață se realizează practic în cadrul imaginii artistice prin exprimarea generalului cu ajutorul unui factor individual. Într-un proiect de articol în care intenționa să dezvolte între altele dialectica hegeliană a particularului și generalului, ne referim la bruionul *În jurul problemelor dialecticii*, Lenin schițează astfel interdependența dintre cei doi termeni ai opoziției : „Generalul nu există decît în particular, prin particular. Orice particular este (într-un fel sau altul) general. Orice general este o părticică, latură sau esență a particularului. Orice general nu înglobează decît aproximativ toate

[16] K. Marx și Fr. Engels, *Opere*, Editura politică, București, 1958, vol. III, p. 27.
[17] Vezi Ch. Lalo, *Introduction à l'Esthètique*, Paris, 1912, p. 64—70.

obiectele particulare. Orice particular nu intră decît incomplet în general (...) Orice particular este legat prin mii de tranziții cu particulari de alt gen (lucruri, fenomene, procese) etc." [18]. Ambii termeni au o pondere egală în elaborarea imaginii. Precumpănirea unuia dintre ei aduce prejudicii însăși reflectării artistice, în această muche de cuțit — îmbinarea echilibrată — constituind unul din marile pericole care pasc pe creatori. Predominarea generalului împinge opera către o îngrămădire de sentințe filozofice sau morale, lipsite de emoționalitate, către didacticism, aceea a particularului spre factografia nesemnificativă. Alunecarea de la artă la nonartă este deci foarte lesnicioasă. Neofitul lipsit de un suport conceptual, de talent și măiestrie încercată nu se poate feri de această cădere. Iată dar de ce se acordă atîta importanță problemei tipizării, care înseamnă tocmai selectarea de către creator, din multitudinea faptelor brute și izolate pe care i le pune la îndemînă realitatea, a acelor elemente singulare care să-i ilustreze cel mai bine intenția artistică, altfel spus, alegerea și recrearea cu ajutorul ficțiunii a elementului individual care să fie purtătorul cel mai bun al generalului. Desigur, cele două laturi nu se realizează în cadrul procesului de creație într-o ordine strictă, prestabilită. Tipizarea — zicea Gorki — este extragerea caracteristicului din mai mulți oameni și exprimarea lor prin unul. Imaginea este astfel tipică, deoarece oglindește laturi generalizate proprii mai multor fenomene, și individuală prin forma singulară în care o face. De reușita tipizării depinde aceea a reflectării în imagine, în artă. De aceea spunea Engels într-o scrisoare către M. Harkness că realism înseamnă redarea fidelă a caracterelor tipice în împrejurări tipice [19].

Unitatea dintre particular și general a imaginii artistice se repercutează în aceea dintre concret și abstract. Căci, dacă prin categoria de general se oglindesc esențele generalizate rațional, așadar abstracte, prin aceea a particularului se recrează diversitatea concretă a fenomenelor, care apar cu particularitățile lor distincte, făcînd posibil contactul senzorial. Spunem recrează, deoarece nu poate fi vorba de o reproducere absolut exactă a realității în manifestările ei concrete. Caracterele, și prin ele situațiile zugrăvite în opera artistică, nu coincid și nu pot să coincidă total cu cele din viața de toate zilele. Incontestabil, artistul se inspiră și sub aspectul concret din modelele lumii obiective în care trăiește, dar în imagine ele apar modificate în funcție de intenția căreia trebuie să-i dea expresie. Mai mult. Dacă în majoritatea cazurilor personajele literare își află punctul de plecare în realitate — vezi Cernîșevski — [20], de multe ori ele nu există ca atare, fiind create de ficțiunea autorului. Se pune întrebarea dacă modificate ori fictive aceste personaje mai sînt sau nu reale? Și da și nu! Atunci cînd imaginația combinativă a autorului merge în direcția esențelor realității și a verosimilității în realizările ei concrete, personajul își păstrează autenticitatea. Pînă și fantasticul ori grotescul reflectă la modul caracteristic tot esențe ale realității. Veridicitatea imaginii artistice rezidă tocmai din corespondența deplină care se stabilește în mintea cititorului între lumea operei de artă și cea reală. În *Poetica* [21] sa Aristotel îndemna pe scriitori să caute totdeauna necesarul și verosimilul în zugrăvirea caracterelor și în îmbinarea faptelor, iar Horațiu în *Arta poetică* îi dăscălea la fel: „Scriitorule, ori urmează tradiția, ori plăsmuește caractere care se susțin. De

[18] V. I. Lenin, *În jurul problemelor dialecticii*, *Opere*, Editura politică, București, 1959, vol. 38, p. 365.

[19] *Fr. Engels către Margaret Harkness*, în vol. K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, Editura pentru literatură politică, București, 1963, p. 136.

[20] N. G. Cernîșevski, *op. cit.*, p. 145—149.

[21] Aristotel, *Poetica*, Editura științifică, București, 1957, p. 31 și urm.

reprezinți pe gloriosul Ahile, să fie harnic, mînios, neînduplecat, aprig, să nu vrea să asculte de dreptate, disputînd totul prin arme, Medea să fie trufașă și nebiruită, Ino plîngătoare, Ixion viclean, Io rătăcitoare, Oreste trist..." [22]. Cînd însă invenția artistului se desprinde de real în absolutizări lăturalnice, sterile, oamenii creați nu vor mai putea rezista confruntării cu cei din realitate, imaginea lor artistică nu va mai fi veridică. Tot Horațiu zice: „Tînărului să nu-i dai caracterul bătrînului și copilului caracterul omului în floare (...) Ficțiunile plăsmuite pentru plăcerea noastră să fie verosimile: să nu scoți un copil viu din pîntecele ghiftuit al unei Lamii" [23].

Libertatea creatorului este guvernată așadar de imperativele realizării imaginii artistice. El este liber să inventeze în sensul realității, nu în afara și împotriva ei. Practic, această libertate de creație, asupra căreia vom reveni, se manifestă, după cîte ne dăm seama, mai mult în exprimarea concretă a vieții decît în cea a raporturilor fundamentale. Chiar și aici arbitrariul este exclus de existența unui ideal estetic, a unui gust estetic etc. Circumscrierea idealului estetic în elaborarea imaginii în artă presupune perspectiva unui viitor pentru realitatea zugrăvită. Or, dacă este așa, atunci viața nu poate fi înfățișată decît în evoluția ei și conform dorințelor individului artist, care, la rîndul lor, au tot o condiționare istorică. Un exemplu elocvent în această privință ni-l oferă literatura de anticipație științifică a lui Jules Verne. Dar și aici pîndește pericolul exagerării. Dacă societatea ideală descrisă în carte nu are rădăcini în realitatea prezentă, atunci viitorul va fi doar o sublimizare dulceagă, poate originală, dar neconvingătoare, a prezentului, de vină fiind însuși autorul care s-a lăsat înșelat de un ideal ezoteric.

O anatomie completă a imaginii artistice impune și analiza caracteristicilor care decurg din participarea în procesul de creație a celui de-al doilea factor: subiectul-artist. În estetica idealistă, omul de artă era înzestrat cu însușiri extraordinare, de proveniență mistică, ce-l deosebesc fundamental de omul obișnuit. Prin artist glăsuiește un zeu — susținea Platon — [24], Shaftesbury considera că „poetul este un al doilea Creator, un adevărat Prometeu după Jupiter" [25], iar Séailles zicea că geniul este „spiritul ordonator al lucrurilor dezvoltat plenar" [26]. În schimb, după C. Lombroso, genialitatea nu este nici mai mult nici mai puțin decît o stare de „epilepsie larvară" [27]. Cu unele puncte similare au mai existat teoria compensațiilor, potrivit căreia slăbiciunea unui organ bolnav a fost contracarată de întărirea exagerată a altor simțuri (auzul la Beethoven, Smetana ș.a.), aceea a psihoanalizei care vedea în activitatea creatoare doar o eliberare în forme simbolice a unui complex cenzurat de conștiință, dar stăpînit din inconștient etc. Toate aceste accepții îl îndepărtau pe artist de realitatea socială, îndreptîndu-l spre un solitarism primejdios. În estetica marxistă creatorul nu se deosebește structural de ceilalți oameni, pentru că fiecare individ posedă, embrionar, înclinații artistice. Diferența pe această linie constă în gradația diferită a dezvoltării înclinațiilor [28]. La aceste posibilități nefolosite încă se gîndeau desigur clasicii

[22] Horațiu, *Arta poetică (Scrisoare către Pizoni)*, în vol. *Satire și scrisori* (Trad. de E. Lovinescu), București, 1923, p. 344.

[23] Horațiu, *op. cit.*, p. 347, 354.

[24] Platon, *Ion*, în *Œuvres complètes*, Paris, 1950, vol. I, paragr. *Inspiration et enthousiasme*, p. 62—66.

[25] Citat după T. Vianu, *Estetica*, Ed. Fundațiilor, București, 1939, p. 321.

[26] G. Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, 1911, p. 3—4.

[27] C. Lombroso, *Genio e follia*, 1882.

[28] Vezi și L. Prat, *Le caractère empirique et la personne*, 1906, p. 154, după care toți oamenii au geniu, dar numai unii și-l impun, la ceilalți fiind înăbușit de condițiile vitrege.

marxismului cînd prevedeau că în societatea viitorului activitatea de producţie a bunurilor materiale se va transforma treptat într-o activitate de creaţie prin trezirea şi educarea capacităţilor de percepţie şi realizare a frumosului.

În elaborarea imaginii, realitatea reflectată şi artistul au roluri determinante, care, deşi se întrepătrund, se consumă totuşi diferit. Dacă omului de geniu îi revine iniţiativa, manifestată direct în desfăşurarea creaţiei, nici realitatea nu rămîne inertă, cum se credea de către unii esteticieni mai vechi de factură teologică. Acţiunea ei se exercită mediat prin influenţa pe care o are asupra omului. Chiar dacă omul este cel care transformă realitatea prin activitatea sa productivă, la rîndul lui este transformat de împrejurările modificate şi de însuşi procesul muncii. Este sensul unora din *Tezele* lui Marx asupra lui Feuerbach, precum şi al studiului lui Engels *Rolul muncii în procesul de transformare a maimuţei în om.*

Reflectarea realităţii se săvîrşeşte de către artist, un filtru sensibil a cărui vibraţie îşi lasă amprenta asupra materialului cu care se operează. În măsura în care conţinutul imaginii artistice este obiectiv, oglindind obiectivitatea lumii, în aceeaşi măsură este şi subiectiv în particularităţile pe care i le imprimă omul prin actul creator. Privind şi păstrînd intacte esenţele, artistul recrează, deci modifică realitatea existentă în forma ei brută. Opoziţiei obiectiv-subiectiv în imagine i se împotrivesc la o extremă naturaliştii, nerecunoscînd decît valabilitatea nelimitată a primului termen şi, ca urmare, promovînd înfăţişarea realităţii *telle qu'elle,* la cealaltă abstracţioniştii, care nu văd în artă, respectiv imagine, decît exprimarea subiectului.

Cele două extreme se dozează echilibrat, constituind o trăsătură de bază a imaginii artistice.

În procesul de creaţie artistul, ca om, este înzestrat în primul rînd cu o raţiune care-i dirijează deliberat toate treptele realizării imaginii, corectînd şi ajustînd chiar asperităţile inspiraţiei. Regretatul T. Vianu scria în *Estetica* sa că „tot atît de greu de primit (...) este şi părerea despre spontaneitatea inconştientă a lucrării sale (artistului — *n.n. St. V.).* Creaţia artistică este de fapt intenţională. Ea se îndreaptă conştient către producerea operei, ale cărei norme sînt constitutive şi pentru lucrul artistului" [29]. Paradoxul lui Goethe: „Eu cînt cum cîntă pasărea", deşi sună frumos nu poate fi acceptat dacă, pornind de aci, cum s-a întîmplat de foarte multe ori, se interpretează procesul de creaţie ca spontan în totalitatea lui. Artistul ca atare are o concepţie despre lume care reprezintă o părticică din conştiinţa socială. Gustul şi, mai ales, idealul estetic pe care omul şi l-a format ca expresie a orientării ideologice, determină fondul de idei al operei, conferindu-i valabilitatea în planul social. Or, stabilirea eşafodajului conceptual este o operaţie conştientă prin natura sa. Pe de altă parte, extragerea din viaţă a scheletului faptic sau alcătuirea lui cu ajutorul ficţiunii, schelet faptic menit să ilustreze ideea operei, se face tot cu ajutorul unor criterii ordonate de raţiune. Pînă şi roadele fanteziei creatoare, subliniem, o dată prezente în intelect, se cern prin sita raţiunii. Teoria „automatismului psihologic", cu originea în polipierul de imagini al lui Taine, teorie la care recurg esteticienii contemporani ai suprarealismului şi abstracţionismului (Marcel Brion, *L'art abstrait,* Paris, 1956, de ex.), pentru a-şi dovedi elucubraţiile despre iraţionalismul artei, se infirmă astfel de la sine. Este cu neputinţă să fie acceptate drept principii nişte absurdităţi de felul celor ce susţin că activitatea practică de creaţie nu înseamnă decît „ (...) folosirea asociaţiilor întîmplătoare, lipsite de orice legături logice şi reale, urmărirea cursului imaginaţiei neor-

[29] T. Vianu, *op. cit.,* p. 280.

donate de nimic" [30]. Ne întrebăm nedumeriți, și pe bună dreptate, dacă în acest caz mai există vreo diferență între opera unui talent adevărat și aceea a unui alienat? Răspunsul ni-l dădea cu cîțiva ani în urmă însuși celebrul Salvador Dali: „Creația mea se deosebește de a unui nebun doar prin faptul că el este nebun, iar eu nu sînt" [31]. Orice comentariu e de prisos. Libertatea de creație neîngrădită de nici o normă estetică, în jurul căreia se face atîta vîlvă, este doar un miraj care amăgește încă pe unii oameni de artă.

Șlefuirea și turnarea materialului de viață în forma concretă, accesibilă simțurilor, a imaginii este însoțită de un mare consum de energie afectivă. O capodoperă creată la rece este de neconceput. Artistul trăiește profund toate situațiile prin care își perindă personajele. Rîndurile ce urmează, scrise de Flaubert Louisei Colet: „Am scris pagini pline de afecțiune și pagini fierbinți fără nici o înflăcărare a sîngelui. Am închipuit, mi-am reamintit și am combinat", pot fi interpretate doar ca o pilulă liniștitoare oferită unei prietene prea geloase, altfel contrazicînd mărturisirea revelatoare: „Madame Bovary c'est moi!" [32]. Uneori autorii își îndrăgesc atît de mult lumea pe care o creează încît nu se mai pot despărți de ea. A rămas celebru în istoria artei cazul anticului Pygmalion care, îndrăgostindu-se nebunește de statuia pe care o sculptase, a Galateei, o conjura pe Venus să-i dea viață pentru a se căsători cu ea. În fiecare dintre eroi există cîte ceva din sufletul celui care i-a zămislit, așa că orice operă conține, într-un fel sau altul, întreaga personalitate a autorului. Chiar dacă este adevărat ceea ce spunea Delacroix, că numai o parte a vieții afective se scurge în limbaj, cealaltă mergînd către inefabil, trăirile intense ale artistului se transpun în imagine, constituind în principal acea forță emoțională universal valabilă care înlănțuie atenția cititorului și-l face să nu lase cartea din mînă pînă nu o termină. În aceasta constă de fapt, talentul, acea facultate minunată fără de care nu este posibilă apariția operei. Geniul artistului se manifestă practic în putința omului de a-și prelucra impresiile personale, subiective, de a găsi în ele elementele cu semnificație generală, obiectivă, în fine, de a da reprezentărilor sale o formă proprie, capabilă să stîrnească în sufletul lectorului emoții de ordinea intensității celor încercate de autor. Așa gîndea Gorki, tot așa Caragiale, într-o conferință despre artă, și nu numai ei. Intuiția talentului îl ferește adeseori pe scriitor de alunecări primejdioase de la înfățișarea realistă a vieții, la care îl împinge cîteodată o eronată concepție despre lume. Să ne amintim de clasicul Balzac. Zicala devenită banală: avea talent pentru că a reflectat sau a reflectat pentru că avea talent, este doar în aparență irezolvabilă. Opera este un rezultat al procesului de creație, în care talentul intră ca o condiție de prima mînă, este un efect al unei cauze: posesia talentului. A reflectat, așadar, pentru că avea talent și nu invers. Consumatorul de artă, venind în contact direct doar cu efectul cauzei — reflectarea, care nu ar fi fost posibilă fără existența talentului — inversează ordinea normală a celor doi factori, transformînd cauza în efect și efectul în cauză. De aci falsa dificultate a întrebării. În dialectica marxistă ambii termeni pot fi într-adevăr și efect și cauză, dar aceasta nu este posibil în cadrul unui singur proces, precum cel de elaborare a *unei* opere, ci într-un ciclu de fenomene consecutive în timp.

---

[30] I. Mața, *Некоторые „открытия" теоретиков современного буржуазного искусства* „Искусство", nr. 1, 1964, p. 46.

[31] Se pare că Salvador Dali înclină să renunțe la asemenea credințe bătăioase, luîndu-și talentul în serios. Supoziția e întărită de ilustrațiile reușite la *Divina comedia* și *Don Quijote* apărute în ultima vreme.

[32] Cf. T. Vianu, *op. cit.*, p. 328.

La reușita imaginii contribuie, în afară de talent, măiestria care se perfectează cu timpul în lucru. Talentul ajută la sesizarea esențelor, la intuirea perspectivei și păstrarea direcției, iar măiestria îmbină armonios ansamblul și îl cizelează, ferind forma de stridențele brutale ale începutului. În ce mă privește — spunea Horațiu — nu văd ce ar putea meșteșugul fără talent și nici talentul necultivat, rămas în stare brută. Unul are nevoie de celălalt [33]. Un frate al lui Cehov avea indiscutabil talent la pictură, dar lipsit de măiestrie, care se capătă printr-o muncă perseverentă, a ratat. Exemple de genul acesta sînt nenumărate. Alte calități proprii subiectului, care intră în procesul de creație a imaginii, cu un aport de loc minor, sînt inspirația și fantezia creatoare. Inspirația, muză atît de capricioasă în favorurile sale, de aceea așteptată cu atîta însetare de artiști, reprezintă — citățm o părere a lui T. Vianu din cartea pomenită — o sinteză provizorie și spontană a materialului, o revărsare în conștient a inconștientului [34]. Acest atribut al talentului credem că nu greșim dacă îl socotim singurul element spontan în activitatea creatoare. Munca artistică nu se reduce însă la un moment exploziv, ca inspirația, ci se desfășoară ca un proces deliberat în întregul lui. Inspirația însăși este mai totdeauna rezultatul unei prealabile încordări a facultăților raționale și senzoriale și a unei așa-numite gestații a materialului adunat. Imaginația creatoare are de asemenea un rol important mai ales atunci — zice Cernîșevski — cînd autorul cunoaște indirect realitatea pe care o descrie [35]. Ea continuă și dezvoltă motivele generale ale experienței, disociindu-le și regrupîndu-le după raporturi noi. Aici se manifestă cu cea mai mare frecvență primejdia exagerărilor. Că este așa o dovedește fără putință de tăgadă apariția de timpuriu a unor îndemnuri dictate de bunul simț în lipsa unor tratate consacrate de estetică. Adresîndu-se în *Arta poetică* unor critici care-i reproșau că pictorilor și poeților li s-a dat libertatea oricărei îndrăzneli, Horațiu le răspundea că „n-o împingem (îndrăzneala — *n.n. St. V.)* pînă la a uni blîndețea cu sălbăticia, șerpii cu păsările și mieii cu tigrii (...), pînă la a zugrăvi un delfin printre copaci și un mistreț printre valuri" [36]. Practic, artistul să nu îmbine în cadrul imaginii elemente lipsite de coerență logică sau care se exclud reciproc, fiindcă rezultatul va fi o monstruozitate ininteligibilă Creatorul de artă supus numai lui Dumnezeu — cum îl vedea teologul Maritain — este o pradă lesnicioasă pentru rătăcirile imaginației dezlănțuite și necenzurate de nimic. Abstracționismul, formalismul, suprarealismul ș.a., grupări excrescute pe trunchiul viguros al artei, se explică, în parte, tocmai prin excesele necontrolate de gîndire ale invenției creatoare.

Toate aceste însușiri ale subiectului, intrinsece sau adăugate prin activitate, converg în a imprima în factura imaginii artistice personalitatea artistului, conferindu-i în acest chip unicitatea, irepetabilitatea de conținut și formă, originalitatea. Rezultatul îmbinărilor judicioase realizează totodată și frumusețea imaginii, expresivitatea ei internă și externă necesară pentru a plăcea prin satisfacerea cerințelor estetice. Răspunzînd unor experiențe și nevoi general umane prin caracteristicile sale : veridicitatea, emoționalitatea, expresivitatea și unicitatea realizate prin participarea în procesul de creație a elementelor constitutive proprii realității și subiectului, imaginea artistică rămîne în mintea celor care o recepționează, este viabilă, ilimitată temporal. Perenitatea ei face posibilă răspîndirea directă sau prin traduceri a capodoperelor pe întreg spațiul geo-

[33] Horațiu, *op. cit.*, p. 357.
[34] T. Vianu, *op. cit.*, p. 333—339.
[35] N. G. Cernîșevski, *op. cit.*, p. 191—193.
[36] Horațiu, *op. cit.*, p. 339, 340.

grafic și intrarea lor în circuitul superior al valorilor universale. Un Rafael, un Rembrandt și atîția alții sînt cunoscuți și apreciați pretutindeni pentru emoțiile puternice pe care le produc tablourile lor.

Normele de construire a imaginii artistice, pe care le-am desprins, sînt valabile pentru arta în general. Ele se impun în atenția oricărui creator, indiferent de domeniul activității sale. În ceea ce privește forma concretă în care acționează direct asupra simțurilor noastre, se poate vorbi de o specificitate distinctă a imaginii, date fiind mijloacele pe care le întrebuințează fiecare gen de artă în special. Literatura materializează imaginea prin limbă, muzica prin sunete, pictura prin culoare, sculptura prin lemn și piatră ș.a.m.d., materiale care, la rîndul lor, presupun existența unor modalități diferite de folosire a lor. Specificitatea de formă, concretă, este impusă de natura fundamental deosebită a organului senzorial căruia i se adresează. Ochiul percepe frumosul vizual, urechea pe cel sonor.

Literatura, prin forța de sugestie a cuvîntului, reprezintă în cele din urmă tot aceste două aspecte de bază ale frumosului. De aici necesitatea plasticității picturale ori auditive, căreia îi revine un rol hotărîtor în acest început de contact al imaginii cu sensibilitatea umană. Utilizarea migăloasă, uneori intens trudnică (Flaubert), a fiecărui material în parte: vocabular, culoare, piatră ori sunet aparține tehnicii de atelier, avînd puternice note individuale, de aceea nu vom insista asupra ei.

O ultimă problemă care se cere discutată este aceea a felului în care arta își îndeplinește funcțiile sociale cu ajutorul imaginii artistice, satisfăcînd astfel însăși rațiunea existenței sale printre domeniile activității omenești.

Apropiindu-și realitatea sub raportul estetic, omul folosește unele însușiri care nu se manifestă în alte forme ale activității suprastructurale. Omul se afirmă în lumea obiectivă — scria Marx — nu numai prin putința de a reacționa, ci și prin *toate* simțurile sale: fizice (cele cinci cunoscute) și spirituale, subiective (voința, dragostea etc.), „prin complexitatea obiectiv desfășurată a esenței umane se dezvoltă în parte și în parte se produce complexitatea simțurilor umane subiective, ca o ureche muzicală, un ochi care percepe frumusețea formei, într-un cuvînt, simțurile capabile să perceapă plăceri omenești, adică simțuri care se confirmă ca forțe esențiale *umane*“ [37]. Rațiunea de a fi a artei, din acest punct de vedere, este formarea treptată, prin acțiunea imaginilor artistice, a așa-numitului simț estetic. Datorită lui omul descifrează și apreciază estetic anumite calități ale obiectelor care rămîn în afara sensibilității celorlalte ființe. Educarea simțului estetic sau a gustului estetic, cum i se spune curent, presupune intervenția factorului gîndirii, adică cizelarea cu vremea a unei capacități raționale de a discerne aprecierile spontane ale simțurilor, se asociază și concomitent, dar mai degrabă consecutiv, cu fundamentarea lor rațională în direcția unui ideal estetic.

Servind ca mijloc de cunoaștere, ca și știința, arta enumeră printre funcțiile sale, îndeplinită prin intermediul celei estetice, și pe cea cognitivă. Cu deosebirea că, în vreme ce diversele discipline științifice exacte își limitează obiectul de cercetare la sfere de probleme bine precizate și, deși cu unele interferențe, distinct mărginite între ele, arta se aplică unei suprafețe cu mult mai largi, investigînd omul în toată complexitatea manifestărilor reale. Subliniind această vastitate de posibilități, Balzac numea arta „istorie a inimii omenești“, iar Gorki, referindu-se la literatură, o eticheta drept „știința despre om“. Se înțelege că o adevărată cunoaștere a lumii nu o poate înfăptui în condiții desăvîrșite decît arta realistă, diferitele „isme“ nefiind, după semnificația lărgită a unei expresii a lui Lenin, decît niște flori sterile pe copacul sănătos

[37] K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, p. 34—35.

al cunoașterii. M. Seuphor, teoretician abstracționist, spunea că „O pictură poate fi numită abstractă atunci cînd nu putem recunoaște în ea nimic din realitatea obiectivă, care constituie mediul normal" [38]. Lăsînd la o parte exacerbările care vizează absurdul total — la acestea se referea Lenin —, școlile și curentele considerate decadente își aduc și ele contribuția în procesul de cunoaștere în măsura în care conțin direct sau implicit sîmburele realist, așadar în măsura în care se mențin în limitele inteligibilului. Însemnătatea lor pentru progresul general al artei se realizează mai mult prin închegarea unor maniere noi de a înfățișa realitatea, maniere care, uneori, vremelnic, pot să nu fie întru totul înțelese și, ca atare, să fie respinse. Romantismul ori simbolismul, de pildă.

Cu toată specificitatea mijloacelor de realizare, și în artă drumul cunoașterii urmează trepte similare cu cele din oricare altă ramură a conștiinței sociale. Lenin spunea undeva că în procesul de cunoaștere omul pornește de la contemplarea vie, trece la gîndirea abstractă, și de aci la practică pentru verificarea concluziilor. Caracterul concret al imaginii permite perceperea ei pe cale senzorială, emoționalitatea și plasticitatea fac ca la această percepție să participe afectele, să fie deci vie, pe a doua treaptă rațiunea generalizează și abstractizează impresiile transmise prin simțuri, urmînd apoi convingerea practică. Desfășurarea procesului este însă cantitativ și calitativ diferită de la artă la artă. Un exemplu doar : în pictură, sculptură, arhitectură, teatru și cinematografie percepția imaginii apărute în fața ochiului este directă, pe cînd în literatură și muzică este mijlocită de facultatea de reprezentare a intelectului.

Arta reprezentînd prin om simbioza laturii obiective cu cea subiectivă a existenței materiale, imaginea artistică prin implicațiile sale raționale, afective și sociale, va reflecta la modul specific ei realitatea. Obiectivitatea verificată a conținutului imaginii face cu putință însușirea mai completă de către om a unor realități istorice sau geografice pe care nu le-a perceput direct. Datele rigide, detașate ale științelor sînt împlinite cu temperatura emoțională a participării subiectului. Epopeile și tragediile antice readuc în mintea cititorului strălucirea grecilor din perioada eroică, pînzele lui El Greco, Velasquez și Murillo alcătuiesc o frescă sugestivă a Spaniei în timpul Renașterii, grandioasa *Comedie umană* a lui Balzac proiectează un film grăitor al Franței burgheze etc.

Prin filiera estetică, imaginea artistică îndeplinește și cea de-a treia funcție a artei : social-educativă. Considerată ca o unitate dialectică între obiectiv-subiectiv, în reflectarea lumii materiale, imaginea artistică conține și o apreciere personală a artistului asupra realității înfățișate. Această apreciere este multilaterală, reprezentînd conjugarea idealurilor politic, moral și estetic, care se întrepătrund în planul social al epocii respective. Căci creatorul de valori artistice este un intelectual prin formație care, trăind în mijlocul societății, se interesează de problemele care o animă și le răsfrînge în ideile pe care le promovează în opera sa. Totdeauna aceste idei — ne gîndim în principiu la realism — au militat în direcția progresului social. Lenin spunea cu drept cuvînt că „Nu poți trăi într-o societate și să fii liber față de această societate". Așadar, tendința operei va răspunde într-un fel sau altul la mobilurile care preocupă umanitatea la un moment dat, indiferent dacă autorul își propune deliberat acest scop sau nu. Procesul de educare prin imagine se desfășoară conform drumului cunoașterii. Incantația senzitivă rezultă din acțiunea impulsului exterior : materialitatea imaginii asupra organului de simț este asociată cu reflexul rațional, care potențează participarea afectivă. Aspectul concret, material al imaginii impresionează simțurile, iar conținutul pe care îl figurează vorbește intelectului, dirijînd generalizarea și abstractizarea într-o concluzie

[38] M. Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris, 1957, p. 3.

în sensul naturii sale, determinate de componentele realității și de filtrul subiectului. Despărțirea unilaterală a celor două momente ale aprecierii, senzorial-rațional, și considerarea ca aparținînd domeniului esteticii doar momentul inițial înseamnă negarea forței educative a artei. În realitate, cele două trepte se împletesc organic, una fără de alta neputînd exista. Pe de altă parte, nu este posibilă însușirea pur estetică a unei imagini artistice, dată fiind intervenția gîndirii ca moment absolut necesar în cunoaștere. Aprecierea unui caracter ca fiind estetic implică și judecarea lui etică. Un personaj răspunde unui ideal estetic prin frumosul însușirilor sale morale. Nu există deci idealuri estetice și morale în stare pură. Ele se despart doar din motive de analiză, în fapt alcătuind o unitate organică ce atestă funcția social-educativă a artei prin mijlocirea imaginii artistice.

Problemele care se cer deslușite în legătură cu imaginea artistică sînt, cum am văzut, multe și diverse. Pe unele dintre ele, considerate ca mai cunoscute, nu însă și definitiv rezolvate — inspirația, măiestria, viabilitatea ș.a. —, ne-am mulțumit a le pomeni doar în treacăt, forțînd o soluție cîteodată mai mult enunțiativă, asupra altora apăsînd îndeosebi, dată fiind importanța lor de prim ordin. Vastitatea și varietatea chestiunilor ridicate de analizarea imaginii artistice îndreptățesc o formulare aparent hazardată și paradoxală ca formă, dar care, în realitate, posedă temeiuri de netăgăduit : arta este *în fond* imaginea artistică și invers. Pentru că cele mai multe dintre problemele pe care le implică înțelegerea operei de artă își au punctul de plecare în imaginea artistică.

ASPECTE ALE RECEPȚIEI OPEREI LUI DANTE ÎN ROMÂNIA

DE

MIHAELA ȘCHIOPU

Cunoașterea capodoperelor literaturii universale este un fapt de cultură în strînsă relație cu dezvoltarea însăși a literaturii naționale a fiecărei țări. De aceea, curba soartei literare a unei opere străine e variată de la țară la țară, de la epocă la epocă.

În anul aniversării a 700 de ani de la nașterea lui Dante, putem realiza un bilanț al răsunetului operei poetului italian în țara noastră, oprindu-ne în special asupra traducerilor care au apărut și a felului în care a fost înțeleasă scrierea sa principală *Divina comedie*. Desigur că o cercetare a recepției operei lui Dante în țara noastră presupune un studiu de dimensiuni importante, o bibliografie completă a traducerilor și prezentărilor critice, o analiză amănunțită a tuturor datelor pe care le avem în legătură cu prezența operei sale în România. Nu este acesta scopul articolului de față. Oprindu-ne la principalele momente ale contactului dintre traducătorii români și opera dantescă, am căutat să deducem comparativ modul în care a fost înțeleasă și tălmăcită una din personalitățile cele mai proeminente ale literaturii universale.

Apropierea de opera unui mare artist presupune reacții diferite din partea celor ce-i receptează mesajul artistic. Pe de o parte avem opera de artă ce așteaptă să fie dezvăluită, pe de alta personalitatea celui care ia contact cu ea. De aceea, istoria prezentării sale este determinată în bună parte de capacitatea traducătorilor și a criticilor de a pătrunde mai mult sau mai puțin în esența artistică a operei, de posibilitatea unei perceperi juste sau eronate. Prin excelență opera lui Dante, și ne referim la principala scriere *Divina comedie*, era făcută să dea naștere la cele mai variate reacții din partea celor ce și-o apropiau. Încoronată de o aureolă grea, considerată de veacuri ca o capodoperă monumentală, ea putea limita cercetătorul ca și traducătorul la o înțelegere oarecum tributară gloriei sale bine stabilite. În acest caz, opera pare îndepărtată, intangibilă, prin răsunetul mare pe care l-a provocat, oarecum greu de înțeles datorită materialului dens pe care îl cuprinde. Cînd opera de exegeză și traducere este realizată de către o mare personalitate artistică, scrierea lui Dante își relevă însă toată intimitatea sa bogată, umanitatea sa vie, accesibilitatea de-a dreptul uimitoare. Această comuniune o putem urmări, realizată sau nu, la cei

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 1, P. 133–148, BUCUREȘTI, 1965

ce au încercat să explice prin cuvinte românești sensurile capodoperei italiene. Soarta literară a lui Dante în România nu are un trecut mai îndepărtat de un secol, deși alți poeți italieni ca Alfieri, Petrarca, Ariosto erau cunoscuți mai dinainte. Dante nu putea să intre în preocupările scriitorilor noștri, înainte de a se fi format o bază culturală solidă în literatura română însăși, înainte de formarea unei limbi literare, a unei tradiții și orientări în cultură. Personalitatea sa copleșitoare cerea un grad de pregătire deosebită din partea literaților, opera sa fiind cunoscută în momentul în care devenea o necesitate pentru extensia și aprofundarea cunoașterii valorilor universale, o dată cu formarea unei literaturi proprii viguroase. Primul între cei care și-au încercat pana într-o asemenea traducere a fost un pasionat răspînditor al celor mai importante capodopere literare universale, inițiatorul „Începutului de bibliotecă universală", Ion Heliade Rădulescu. Pătruns de misiunea nobilă pe care și-o luase în seamă prin realizarea acestor traduceri, Heliade prevede în catalogul său „pe cei mai remarcabili autori antici și moderni, ale căror opere au contribuit spre împlinirea faptei mari a civilisațiunei, spre formarea minții și inimii umane, spre perfecția omului" [1]. Educație a limbii, educație a sentimentelor, imbold pentru dezvoltarea literaturii naționale, opera de traducător capătă în lumina ideilor lui Heliade un rol mare și binevenit. Oare numai faptul de a fi și *Divina comedie* o operă mare pe lîngă atîtea altele îl atrage pe Heliade să o traducă? Îl avea în plan pe David, pe Solomon, pe Ieremia, Homer, Ossian, Virgiliu, Milton, Klopstock, Tasso, Shakespeare, Goethe, Alfieri, Pindar, Sapho, Horațiu, Juvenal, Byron, Cervantes, și desigur că numele lui Dante nu putea lipsi din această înșiruire celebră de spirite mari. Din societatea de traducători pe care o formase, alcătuită din Aristia, Negulici, Nenovici ș.a., Heliade traduce el însuși printre alții pe Herodot, pe Dante, Guizot, G. Sand. De fapt nimic nu e întîmplător, în special la o personalitate atît de puternică ca aceea a lui Heliade. El nu-și alege opera de tradus și pe urmă să încerce o explicație de afinitate cu ea, ci, în mod logic, atracția sa e firească către un anumit gen de opere, pe măsura caracterului său pasionat și învolburat. G. Călinescu atrage atenția că „Heliade ca traducător alegea de obicei scrierile educative ori cu atingeri la probleme religioase: marile cărți profetice, ori epopeice *(Orlandu furiosul, Gerusalemme liberata, Don Chișot, Cânticul cânticilor, Salmul XVII din Biblie)*". Deci o afinitate față de temă, dar și o esență poetică într-un fel asemănătoare: „Eliade e un mistic la modul dantesc, cu uriașe viziuni profetice" [2]. Dar în afara acestei comuniuni sesizate de spiritul ascuțit al istoricului literar, Heliade însuși își declară marea legătură sufletească ce-l lega de opera și figura scriitorului medieval italian. Paralelismul ce-l stabilește Heliade între sine și Dante ne face desigur poate să surîdem, dar sinceritatea și patima cu care le scrie, nu ne lasă să ne îndoim de o tensiune înaltă la care trăia și vibra sufletul său: „De quâte ori am luat péna în mînă, și cum scriam o pagine doĕ, vedeam quŏ îmi scriam viața mea proprie; mi ql locul în quare m'am născut și am trăit, mai aquelleași evenimente, aquelleași applecări și tendințe, aquelleași aventuri alle inimaei, ș'ale suffletului, aquelleași împregiurări sociali, politice și litterarie, aqelleași simtiment, poetice și religióse" [3]. Mai mult decît o asemănare a condițiilor vieții pe care Heliade crede că ar putea avea cu poetul exilat al Florenței, găsim exprimate la el o afinitate de idealuri artistice: „În tótă viața am căutat aquel ideal, pe quare de nu l-ar fi numit Dante, 'l așu fi numit eu, nu Beatrice ci

[1] I. H. Rădulescu, „Curierul de ambe sexe", Per. V, București, 1862, ed. a 2-a.
[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1941.
[3] I. H. Rădulescu, *Curs de poesie generală*, vol. III, p. 234.

Beatissimă, şi ne aflându-l am rămas fidel pînŏ astăḑi aquellui prim şi ideal amor"[4]. În tinereţe, Heliade citise un manuscris *Pogorîrea Maicii Domnului la Iadu*, a cărei temă îl impresionează mult şi-l face să se gîndească la unele apropieri de textul dantesc. După ce traduce în 1839 din Byron *Prophecy of Dante* şi din Hugo *Vision du Dante*, gazeta din Braşov „Foaie pentru inimă, minte şi literatură" crede în 1844 că Heliade a tradus din *Divina comedie*[5]. Cert este că în „Curierul de ambe sexe" din 1848, periodul VI, apar cinci cînturi din *Infern*, şi anume primele cinci, traduse de poet în proză, însoţite de o prezentare a vieţii şi operei lui Dante. Heliade nu se sfiieşte să-l numească pe poetul italian „părintele poesiei moderne"[6], „o linie de hotar măreaţă între poezia antică şi poezia modernă, pe care cu a sa mînă le înnoadă printr-un inel brilant şi nepieritor"[7]. Justeţea intuiţiei sale asupra caracteristicii operei lui Dante e o dovadă a pătrunderii semnificaţiei *Divinei comedii*, o înţelegere a împletirii dintre omul cetăţean, omul politic şi scriitorul: „Ca şi poesiile sale ce fură o torţă între poesia antică şi modernă, asemenea şi fiinţa lui fu o linie de hotar"[8]. Pentru Heliade însă principalul mobil al operei dantesti a fost dragostea lui Dante pentru Beatrice, ceea ce denotă înclinaţia sa de a explica cam superficial şi pripit lipsa unui adevărat studiu critic. Putem spune că Heliade l-a simţit ca poet pe Dante, a intrat în substanţa vibrantă a poemei sale, dar nu s-a ridicat la o înţelegere critică a operei. Pornind de la poema dantescă, Heliade e ghidat de simţul său artistic în înţelegerea şi interpretarea textului, dar propria fire îl duce la exaltări ce n-au suport obiectiv. Avem de la Heliade două versiuni ale celor cinci cînturi, una în proză şi alta în terţine. Prima traducere în proză e mai puţin italianizantă faţă de cea apărută în *Curs de poesie generală*, vol. III. Deşi e greoaie, traducerea în proză e mai inteligibilă şi mai apropiată de spiritul limbii noastre, datorită puţinelor italienisme, precum: „sufletele beate", „selbă întunecósă", „beată şi bellă", „Amor, que la nici un amatu nu iartă amarea". Desigur că i-a fost greu lui Heliade să transcrie, şi în proză încă, „această limbă atît de energică, această limbă de bronz tare, topit în flacăra geniului"[9]. Şi totuşi suflul poetic al puternicei sale personalităţi reuşeşte să dea tensiune frazei traduse: „În miḑlocul callĕtoriei vieţeị nóstre mĕ aflaiu într-o selbă întunecósă, quĕci din callea dréptă mĕ rĕtucissemu / Ah! quât è de dureros a spune cum erà de selbatică selba aqueasta şi aspră şi tare în quât şi'n cuget îmi renoesce frica! Atât è de amară în quât puçin mai mult è mórte"[10]. Îndoiala şi neîncrederea izbucnesc firesc şi simţit în traducere: „Eu ânsĕ pentru que să-mi viiu? Sau quine 'mi iartă? eu nici Enea nici Paul sunt, / Demnu d'aqueasta nici eu nici alţii mĕ credu"[11]. Frumoasă şi fericită îmbinare de cuvinte în descrierea Beatricei: „Luciau ai aei ochi mai mult de quat staellae, şi începu a'mi ḑice suavă şi blândă, ca angelicai voce în dulceai vorbire" (deşi „dulceai vorbire" e un surplus care nedumireşte şi se referă de fapt la „favella" adică limbă,

---

[4] I. H. Rădulescu, *op. cit.*, vol. III, p. 238.

[5] C. Tagliavini, *La fortuna di Dante nel mondo (L'Italia che scrive)*.

[6] „Curierul de ambe sexe", per. VI, 1848, p. 210.

[7] Ibidem, p. 214.

[8] „Curierul de ambe sexe", per. VI, 1848, p. 214.

[9] Ibidem, p. 213.

[10] „În mijlocul călătoriei vieţii noastre mă aflaiu într-o selbă întunecoasă, căci din calea dreaptă mă rătăcisem / Ah! cît e de dureros a spune cum era de sălbatică selba aceasta şi aspră şi tare încît şi-n cuget îmi reînnoeşte frica! Atît e de amară încît puţin mai mult e moarte".

[11] „Eu însă pentru ce să-mi viu? Sau cine-mi iartă? eu nici Enea nici Paul sunt, / Demn d'aceasta nici eu nici alţii mă cred".

grai pământesc toscan sau ceresc, deci ce aparţine îngerilor). Pierderea tensiunii poetice prin apropierea unor cuvinte banale, plate, poate schimba sensul iniţial în ridicol: „Amicul meu, şi nu al Fortunei, in plaiul desertu s' împiedicatu şi din drumu s'întórse de frică".

Cealaltă traducere, de la care în mod firesc trebuia să ne aşteptăm la mult mai mult, e greu de asimilat poeticeşte din cauza limbii sale excesiv italianizante, lucru ce ratează în mare măsură încercarea lui Heliade. „În cea mai mare parte, opera lui Eliade este distrusă de sucitele idei lingvistice" [12], nota G. Călinescu, şi chiar o traducere din limba lui preferată, din italiană, va suferi din cauza aceasta. Nefirescul limbii dăunează esenţei poetice, ne aduce deseori zîmbetul pe buze, ne uimeşte prin cazna poetului de a apropia cuvintele româneşti pînă la identificarea aproape cu textul dantesc. Şi totuşi vraja poeziei nu se pierde cu totul. Simţi poetul care a fost Heliade, simţi pătrunderea sa sinceră în esenţa poemei lui Dante, corespondenţele ce s-au stabilit între traducător şi opera originală. Încadrată în terţină, exprimarea românească se contorsionează nefiresc (de comparat terţina a II-a din cîntul I din traducerea în proză ca traducerea ulterioară: „Nu e d'a spunne quât erà de dură / Asta selbă silvestră — aspră şi fórte / Quŏci şi în cuget reînnoe frica / E-atît d'amară quât picu è mai mórte"). „Spetele 'nvestite" din prima versiune, devin acuma „spallae rivestitae" (Spalle vestite); „piciorul quel vîrtos" — „piciorul firm" ('l piè fermo), „o panteră uşoară şi sprintenă mult" ia forma „o lonza uşoră, sprintenă ager" (una lonza leggiera e presta molto); „desfătosul" — „dilectosul" (il dilettoso); „aquesta nu se va nutri nici cu pământ nici cu metal" e tradusă apoi „asta nu va ciba terră — or pétră" (questa non ciberà terra nè peltro); nici prima versiune destul de nepotrivită „şi o Dómnă mĕ chiemò, beată şi bellă" nu e mai bine tradusă în expresia „şi o Dómnă mĕ chiemò felix şi bellă" (e Donna mi chiamò beata e bella). Exprimarea forţată italianizantă devine ridicolă: „De que nu săi pe dilectosul munte / Que è princip, causa bucuriaei?" Confuzia traducerii o face uneori de-a dreptul de neînţeles „Si s'allinarŏ bucaelae lânósae / A nochierului lividaei paludae / Que'n gyrul ochilor îi rotau flacăr'" sau „Îmi rupse somnul înalt de pe capu'mi / Un greu şi'aşa tunet quat me remişcă /, Cà p'o persónă quae forţa o dĕştépta". Exemplele riscă să devină prea numeroase, dar am insistat pentru a vedea cum poate deforma o limbă artificială o traducere în fond simţită şi plină de poezie. Că Heliade are părţi reuşite în ciuda învelişului imposibil, e un merit deosebit al firii sale poetice. Uneori versul curge lin, mătăsos: „Nu om, respunse, ci om fuiu odată / Şi părinţii mei din Lombardia fură / Şi Mantovan de patrie amendoi". Simplitatea exprimării devine poezie autentică, transfigurată în stilul lui Dante: „Precum floricaellae, de gerul nopţii / Închinatae'nchisae, albitae la sóre, / Se deştéptă deschisae p'a lor tulpină / Ast-fel şi eu, din vertutea mea stinsă, / Luaiu curagiul, inima'mi s'apprinse, / Ş'ncepui cà determinat şi liber". Cadenţa aspră, dură a versului dantesc, e realizată prin atmosfera pe care o întregeşte uneori Heliade în cuvinte: „Şi cà aquella que abià resufflă / Quand esse din pelagu pe ţermu afară, / Se întórce l'apa sinistră şi cată". Nu ştim în ce măsură cititorii timpului lui Heliade au avut vreo satisfacţie avînd în mînă traducerea celor cinci cînturi din *Infern*. E cert însă că ei au putut să-şi facă o idee despre măreţia şi puterea de sugestie a poemei atît de glorificate. Valoare literară e greu să atribuim acestei traduceri, dar ca marcare a unei perioade de cultură intensă, această încercare a lui Heliade e de netăgăduit a avea o importanţă deosebită. E prima traducere, e afirmarea cu sinceritate şi cu entuziasm a unui poet inaccesibil cititorilor români de atunci, e propagarea cu gene-

[12] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1941, p. 137.

rozitate a înaltelor valori artistice ale lumii. E demn de remarcat că Heliade nu se pierde el ca poet şi traducător, alături de figura gigantică a lui Dante şi nici nu-i meschinizează opera. În ciuda frazelor imposibile, a cuvintelor italiano-române puţin ridicole, se păstrează densă atmosfera înaltă şi umană a *Divinei comedii,* se prinde suflul original şi pe lîngă toate acestea e ceva din felul de a fi, din stilul propriu lui Heliade. Procesul complex de asimilare a materiei poetice de către traducător se face vădit în respiraţia largă, viguroasă, uneori gingaşe a traducerii. Heliade de fapt n-a schimbat tonalitatea operei, dar cîntarea sa apare mai degrabă stîngace. Prins de prea vastele sale proiecte, desigur că el nici nu s-a mai gîndit să ducă mai departe ceea ce începuse. E curios totuşi că în 1865, cînd se sărbătoreşte al şaselea centenar al naşterii lui Dante, traducerea sa nu este luată în seamă şi nici consemnată. Ba chiar G. Asaky în „Icoana lumei" din 3—15 iunie 1865 va scrie cu regret : „Operile lui Dante s'a tradusŭ în toate limbele Europee, dar tristŭ lucru este că între cinci milioane de Românĭ nu s'a aflatu unulŭ carele se ni fi datŭ măcarŭ o cercare alŭ acestui poemŭ". Subliniind importanţa sărbătoririi marelui poet florentin în toată lumea, entuziasmul poporului italian, animaţia centenarului la Florenţa, Asaky se simte dator să dea o scurtă expunere asupra personalităţii lui Dante, după care alătură un fragment din cîntul 33 din *Infern,* celebru datorită figurii lui Ugolino evocată într-o sfîşietoare atitudine de poet. Credem că Asaky a făcut această prezentare împins mai mult de cultura şi aplecarea sa către literatura italiană, pe care o cunoştea foarte bine. Deşi poezia sa stă mai mult sub semnul lui Petrarca şi al lui Monti [13], lectura din Dante găseşte un admirator şi un judecător de gust în el. Într-adevăr, pasajul tradus de Asaky e o pagină de rară frumuseţe şi zguduitor realism a *Divinei comedii.* Îndeplinind această aniversare în paginile unui ziar românesc, poetul moldovean doreşte să încadreze ţara sa în rîndul naţiunilor care asimilează şi îşi spun părerea despre valorile universale, să o ridice deci la un nivel de cultură mai înalt. Iar regretul său despre inexistenţa unei versiuni româneşti a poemului dovedeşte atît dragostea sa pentru opera lui Dante, cît şi convingerea că pentru orice naţiune cunoaşterea acesteia este un element fundamental al culturii sale. Traducerea sa deşi scurtă, are valoarea semnalării unei picături scînteietoare din geniul poetului italian. Dar realizarea versiunii lui Asaky e departe de a da o imagine fidelă a zguduitoarelor terţine dantesti. Prolixitatea, mai mult o explicare în proză a versului italian decît o traducere poetică, denaturează imaginile artistice. Fragmentul lui Asaky începe de la terţina 42 a cîntului 32 : „Noi eravam partiti già da ello ; / Ch'io vidi duo ghiacciati in una buca, / Siche l' un capo all'altro era cappello". Din imaginea celor două personaje fixate în ghiaţă şi suprapuse ca şi cînd cel de-asupra ar fi fost căciula celui de jos, Asaky face o prezentare lipsită de nerv şi articulaţie care nu numai că nu emoţionează, dar chiar nedumereşte : „Purcesesemŭ de la dânsul cînd văḑurăm de odată / Doi culcaţĭ aşa în groapă ch'unulŭ fu capacŭ altuia". Deci Asaky culcă personajele în groapă unul peste altul pierzînd ideea artistică a lui Dante, ce dă vibraţie sculpturală grupului Ugolino-Ruggieri. Iată dar un păcat care nu poate fi uşor trecut cu vederea unui traducător, şi dacă Heliade a stîlcit limba, în schimb imaginile artistice au rămas nealterate, aşa cum au fost ele concepute de creatorul lor.

Dar anul celui de-al şaselea centenar a mai cunoscut o traducere şi un omagiu, în gazeta românească editată la Pesta, „Concordia", la rubrica „Foisior'a". Aici, Aron Densuşianu, în mai multe numere succesive, îşi propune să dea cititorilor cîte o traducere de un cînt din fiecare secţiune a poemei, unul din *Infern,* unul din *Purgatoriu,* şi unul

[13] Vezi G. Călinescu, *Istoria literaturii române,* Bucureşti, 1941.

din *Paradis*. E interesant de văzut admirația sinceră, nețărmurită față de Dante a lui Densușianu, la modul mistic aproape „Noi tîndemu a adorà și inaltià adi pe eroii candîdi, ideali, apolinari (Omeru, Virgilu, Dante, Shakespeare, Schiller)“ [14]. Desigur că Dante nu poate fi numit nici candid, nici apolinar, el care a fost atît de răzvrătit și de puternic în ură și în lupta dusă o viață întreagă împotriva josniciei. Dar Densușianu are în vedere idealul artistic, lumina intelectului său „d'in cari ca d'in totu atâtea isvore ceresci nesecate se reversa pe pamentu torentii cei mai dulci și mai salutari, cari spala rugina'a și pulberea timpuriloru, lumina mințile, nobilitéza animile și aventa spiritele“ [15]. Ca și Heliade sau Asaky, Densușianu nu realizase o pătrundere critică obiectivă a operei și semnificației sale, rămînînd la cîteva constatări de ordin general. Dante e pentru primii săi traducători o personalitate de ordin divin aproape, un geniu de neatins, un spirit luminos, și adeseori aceste lucruri nu sînt puse atît în conexiune cu marea sa artă, cît cu materia însăși a poemului. Densușianu nu sesizează umanitatea tulburătoare a operei pe care o exaltă, iar afirmația „Dante cuprinde și canta totu universulu“ [16] e mult prea vagă și retorică pentru a putea spune că traducătorul celor trei cînturi ar fi intuit esența realistă și umană a poemei dantești. Pentru primii admiratori ai operei sale, Dante este într-un fel un supraom care a făcut într-adevăr călătoria divină și din ea a adus și a răspîndit în lume „ideele mantuitoare“ [17]. Cert este că dragostea lor pentru Dante e totală și entuziastă, că sinceritatea le scuză într-un fel exaltarea subiectivă, și firea lor poetică le-a permis să simtă puternic frumusețile poemei. Densușianu consideră că o traducere din fiecare cînt ar putea da o idee despre ceea ce reprezintă *Divina comedie*, dar cîntecele alese nu corespund unui criteriu estetic. E vorba de cîntul 3 din *Infern*, cîntul 28 din *Purgatoriu* și cîntul 23 din *Paradis*. Preocuparea traducătorului se îndreaptă nu numai spre materia poetică, ci și către fenomenul traducerii în sine. Făcînd aprecieri asupra limbii lui Dante, pe care o consideră o „nouă limbă“, cea care stă la baza italianei clasice și remarcînd în terțina poemului rima feminină, Densușianu socotește că versificația italiană nu se potrivește caracterului limbii române. Endecasilabul ar scădea flexibilitatea și grația limbii noastre, și de aceea el folosește versul de 13 și 14 silabe cu rima feminină și masculină. Această formă, spune el, „împreună gravitatea epică a ecsametrului, și grația lirică a anacreontîculuì“ [18]. Adevărul este că versul folosit de Densușianu strică atmosferei dantești, provocînd o cadență monotonă, o muzicalitate puerilă și puțin retorică ce obosește: „Prin mine intră'n urbea amara durerosă, / Prin mine la dorerea cea fara de finitu, / Prin mine la mulțimea perduta, pecatosa, / Și dreptulu creatore aicea m'a ziditu“ [19]. Imaginația nu mai e stimulată de o viguroasă versificație, inedită, de aceea suflul caracteristic operei lui Dante se pierde, transformîndu-se într-o rimă oarecare, banală. Densușianu nu e scutit nici el de transpuneri italianizante a cuvintelor românești, cum ar fi: „urbea“, „vernice“, „anima“, „orende“, „magistre“, „remulu“ ș.a. Pentru a-și realiza versul său, traducătorul încarcă fraza și în special caută prea multe epitete. Astfel la prima terțină pe care am exemplificat-o, „La città dolente“ devine „urbea amară, durerosă“, „la perduta gente“ e tradus „multimea perduta, pecatosa“, „soun di man“ ia forma prea plasticei expresii „palme plesnitoare“. Putem spune că citind forma româ-

[14] „Concordia“, joi 15—27 aprilie, 1865.
[15] Ibidem.
[16] Ibidem, Duminecă 18—30 aprilie, 1865.
[17] Ibidem, joi 15—27 aprilie, 1865.
[18] Ibidem, joi 22 aprilie — 4 mai 1865.
[19] „Per me si va nella città dolente, / Per me si va nell'eterno dolore, / Per me si va tra la perduta gente. / Giustizia mosse'l mio alto fattore“.

nească, fără a cunoaște originalul italian, rămînem cu senzația unei poezii plăcute, de o anumită grație, cu exprimare destul de limpede și de firească. „Precum în tempu de toamna, candu bate-unu rece ventu, / O frundia după alt'a d'in arbori se raresce / Pan'toate 'ngalbenite s'aduna pe pamentu" (terțina 38 cîntul III din *Infern*). Muzica lui Dante nu stă însă în scurgerea melodioasă, lină, ca într-un dans romantic al cuvintelor, ci e integrată într-o încordare, o zvîcnire genială a expresiei, parcă din interiorul cuvintelor înspre 'învelișul lor sonor : „Come d'autunno si levan le foglie, / L'una appresse dell'altra infin che'l ramo / Rende alla terra tutte le sue spoglie". La Densușianu e o adunare de frunze galbene pe pămînt, în bătaia vîntului rece, sub copacii care își răresc frunzișul. La Dante avem țîșnirea dramatică a unui ram, rămas gol, cu sacrificiul unei jertfe făcută pămîntului prin propria despuiere. Densușianu lasă frunzele să cadă încet, poetic, Dante le smulge brutal, ca într-o pedeapsă. El nu uzează nici de culori, nici de mișcare prea multă. Densușianu intitulează singur cînturile traduse : *Intrarea în Iadu, Paradisulu pamentescu* și *Trimfulu lui Cristos*. Într-adevăr,fragmentele alese marchează etapele pătrunderii lui Dante în atmosferi diferite : poarta iadului, livada înflorită a paradisului pămîntesc ce încununează muntele purgatoriului și cerul muzical și orbitor în care sînt glorificați Cristos și Maria. Alegerea cînturilor nu a avut deci nimic de-aface cu o impresie artistică deosebită, ci a urmărit momentele legendare, mistice, ale călătoriei divine. Dacă din punct de vedere al formei și al limbii versiunea lui Densușianu e cea mai limpede de pînă acum, nici Asaky și nici el n-au știut să facă față cu adevărat materiei traduse. Heliade e singurul din cei trei care a fost pătruns de suflul atmosferei dantești și care a reușit într-un fel să-l transpună în versiunea celor cinci cînturi. După cum am mai spus, important este la acești primi traducători ai operei dantești spontaneitatea admirației lor, convingerea că îndeplinesc un lucru mai mult decît necesar pentru cultura țării noastre, dorința lor sinceră de a propaga o mare valoare literară în limba română.

Imboldul și încercarea lor nu au fost zadarnice, deși traducerea care le-a urmat nu are nimic de-a face cu poezia și anume cea a Mariei P. Chițu. Renumele de care s-a bucurat apariția *Divinei comedii* în traducerea acestei autoare a justificat ca fiind prima versiune mai lungă a operei lui Dante în românește și anume : *Infernul* și *Purgatoriul*. Bibliografiile românești despre Dante pun lucrarea la loc de frunte și cercetătorii italieni o pomenesc desigur, deși cu mari rezerve[20]. Traducerea a apărut la Craiova (1883—1888). În 1884, în ziarul „Voința națională", o entuziastă semnalare a versiunii Mariei Chițu o face Anghel Demetriescu (semnat Dangely). În patru numere consecutive (5, 6, 7—8, 9 octombrie), poetul încearcă o analiză nu numai a traducerii dar chiar a figurii lui Dante. Lui Demetriescu, literatura italiană în ansamblu i se pare nedreptățit de puțin cunoscută la noi în țară și subliniază legătura mai strînsă pe care au avut-o cu aceasta scriitorii români din prima parte a secolului al XIX-lea : „În epoca de redesceptare, care a urmat după revoluțiunea lui Tudor Vladimirescu, nu era așa. Propensiunea pentru literatura italiană era cu mult mai accentuată atunci de cât în ḑilele nóstre"[21]. Deci se face o legătură între epoca de efervescență revoluționară și contactul scriitorilor noștri cu literatura italiană, Demetriescu recunoscînd caracterul civic, combativ, al unei literaturi în cea mai mare parte angajată de-a lungul secolelor în marile bătălii pentru eliberarea și progresul patriei. Cu atît mai mult opera, în mod deosebit cea mai angajată, modelul și idealul tuturor marilor scriitori ai Italiei, va fi

[20] C. Tagliavini, *Civiltà italiano nel mondo : In Rumania*, Roma, 1940 ; A. Barberi, *Traduttori romeni di Dante nei secoli XIX e XX*, Milano, 1957.

[21] „Voința națională", 5 octombrie, 1884.

înțeleasă și la noi în toată semnificația ei realistă. Dacă Heliade sau Densușianu subliniaseră prea mult caracterul sublim, divin, al materiei *Divinei comedii*, Demetriescu va afirma realismul operei, datorat epocii zbuciumate, a pasiunilor politice ce au agitat Florența: „Iată pentru ce epopeea lui Dante nu are aerul unei fantasmagorii sublime ca *Paradisul pierdut* al lui Milton, ci pare în adever narațiunea unui om ce se întorce cuprins de groză, iată pentru ce în *Divina comedie* fiecare cuvent este simbolul unui eveniment sau unui fapt real ori vedut și pentru ce metaforele sale sunt firești, necăutate și nesiluite" [22]. Admirația pentru limba folosită de Dante e îndreptată tot către realismul și vigoarea ei de natură populară. Dacă Heliade lăuda limba de bronz și Densușianu considera că „Elu(Dante) adapatu în clasîcitatea elină și romană, supuse versîficațiunea la noue forme, le folosî și creâ în parte o nouă limbă" [23], Demetriescu considerâ că Dante „pentru întêia óră a devinat și aprobat de ce efecte era capabilă limba țeranilor toscani și a femeilor de pe pieţele Florenței" [24]. Teoria cu care Demetriescu vrea să justifice traducerea în proză a poemei e însă șubredă. Poezia adevărată stă în partea ideală a concepției, și, simțind la fel cu poetul, nu contează dacă tehnic nu o reproduci la fel. Această părere desigur desparte forma de fond, a căror întrepătrundere creează farmecul și puterea de sugestie a unei poezii. Traducătorul recreează, dar și tehnic va recreea o poezie în spiritul originalului. Demetriescu susține că „traducerile în versurĭ sunt fórte anevoióse și adesea pline de neajunsuri, în special uă traducere exactă în versuri despre Dante este mai uă imposibilitate, din causa concisiunei extraordinare a textului italian și a abundenței de rime cu cari autorul a împodobit monumentala sa operă" [25]. N-avea de unde să prevadă Demetriescu geniul lui Coșbuc, dar și graba unei justificări nu e scuzabilă decît cu importanța ca fapt de cultură a apariției *Divinei comedii* în românește. Traducerea Mariei Chițu o semnalăm ca o dovadă a necesității imperioase de a fi cunoscută capodopera dantescă, deoarece considerăm că orice traducere atît de plat fidelă pînă la a fi denaturată opera, e mai mult un deserviciu. Desigur că cititorul român al versiunii din 1883 trebuia să facă un efort serios pentru a-și da seama ce înseamnă emoția artistică și intelectuală a textului *Divinei comedii* și poate mulți au rămas dezamăgiți. Demetriescu de fapt îi atribuie o caracteristică care ar vrea să fie laudă, dar e o precizare sigură a mediocrității: „acurateţea și consciinţiositatea lucrarei" [26]. Această juxtapunere exactă a cuvintelor românești într-o frază fără ritm și rimă, conform topicii cuvintelor italienești, deși nu cade în prolixitate, distruge poezia. Să vedem cum sună la Maria Chițu, incantația gravă a primei terține dantești: „La mijloculu căii vieții nóstre, me pomenii într'o obscură pădure, căci retacisemu din calea cea dréptă" [27]. Italienismele și latinismele invadează textul împiedicînd o concentrare a lecturii, cum ar fi: „ânima tea e atinsă de vilitate" („l'anima tua è da viltate offesa"), „aura mórtă" („aura morta"), „mŏlele'ĭ limŭ" („molle limo"), „vinceau" („vinceva"), „genitricea" („genitrice"). Uneori alăturarea complet nepoetică a unor cuvinte, urîțesc de-adreptul textul: „deliciosulŭ munte" („dilettoso monte"), „lăsai întreprinderea", („consumai la impresa") „mĕ reânimă" („mi confortai"), „cîmpia lichidă" („suol marino") ș.a. Nu credem că e cazul să mai insistăm asupra acestei traduceri, avînd în vedere că ea a fost destul de comentată. M. Strajan în 1890, într-o

[22] „Voința națională", 6 octombrie, 1884.
[23] „Concordia", joi 22 aprilie — 4 mai, 1865.
[24] „Voința națională", 5 octombrie, 1884.
[25] „Voința națională", 5 oct., 1884.
[26] Ibidem.
[27] Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura / Chè la diritta via era smarrita.

conferință ținută la Atheneul din Craiova și reprodusă apoi în „Convorbiri literare" din 1890, remarca : „aș fi preferit o traducere liberă în locul riguroasei reproduceri a textului ; o mai rară întrebuințare a neologismelor" [28], iar G. Călinescu scria în 1932 despre „o proză foarte apropiată de original, traducere fără valoare artistică" [29]. Probabil că R. Ortiz în Prefața la traducerea lui Dante din 1925—1932 se referă tot la versiunea din 1883 spunînd : „a traduce pe Dante cuvînt cu cuvînt, neținînd seama de însușirile speciale de vigoare, de originalitate și nu arareori de ciudățenie ale stilului dantesc, nu este a traduce, ci a trăda pe Dante" [30]. Chiar dacă textul nu e tradus greșit, ci cu claritate și cu o bună înțelegere a sensurilor, nu avem de-a face cu o concepție asupra lui Dante, cu o personalitate care a integrat mai mult sau mai puțin atmosfera capodoperei. E o banală transpoziție, pe care ar face-o orice cunoscător al limbii italiene. Mai importante sînt articolele referitoare la Dante, apărute în această epocă, cum l-am remarcat pe cel al lui A. Demetriescu sau cel al lui Strajan. Se subliniază acum în comentarii mai mult realismul lui Dante și Strajan merge pînă acolo încît afirmă : „Dante este în adevăr atît de natural, atît de realist în unele descrieri, încît nu cred să-l întreacă cei mai îndrăsneți naturaliști din școala de azi a lui Balzac și Zola [31]. Avînd în vedere măiestria scrisului său, cunoașterea lui Dante e considerată de Strajan ca avînd o însemnătate deosebită pentru renașterea limbii și literaturii noastre.

Interesantă însă ni se pare experiența literară nereușită a lui N. Gane. Gane pornește cu tot entuziasmul la realizarea acestei lucrări, dar e conștient tot timpul de imensa greutate pe care o întîmpină la tot pasul : „deși a traduce pe Homerul italian în versuri terțet cu terțet, vers cu vers nu e jucărie, ținînd seamă de limba lui abruptă, lapidară, biblică, aș putea zice, precum și de dificultățile ritmului și ale rimei în limba noastră" [32]. Mărturiile lui Gane ne permit să intrăm în laboratorul intim al traducătorului și să-i surprindem poticnirile sau extazurile : „încet, încet, mereu căzînd din puț în lac, mereu atras, mereu amăgit de frumusețea poemului", pînă cînd „am aruncat condeiul și n-am mai pus mîna pe traducere pînă în anul 1905, adică timp de 23 de ani" [33]. Ceea ce e emoționant în aceste impresii ale traducătorului e senzația de vrajă pe care a încercat-o el, și dacă n-a reușit nu e fiindcă nu l-a înțeles pe Dante, ci pur și simplu fiindcă n-a putut, talentul lui poetic mărunt fiind de-a dreptul strivit de geniul poetului italian. A realizat traducerea *Infernului* nu datorită afinităților deosebite pe care le-ar fi avut pentru Dante, ci pentru bucuria lui personală, pe care însă nu a depășit-o. „Bună, rea, această traducere mi-a procurat totuși plăceri estetice precum nu simțisem niciodată în cursul îndeletnicirilor mele literare" [34]. Iată dar o luare de contact strict estetică cu opera lui Dante. Gane era convins, ca și Densușianu, că versul de 11 silabe al lui Dante nu e posibil în limba română. Nu această nepotrivire dăunează însă traducerii sale, ci lipsa unei vibrații sufletești asemănătoare. G. Călinescu e în această privință necruțător cu el, criticînd versul său alexandrin și sesizînd cu mult umor : „(Gane) pune pe marele poet (Dante) să vorbească săltăreț ca Peneș Curcanul" [35], traducerea

---

[28] M. Strajan, *Despre Dante*, „Convorbiri literare", an. XXIV, nr. 4, 1890.

[29] „Adevărul literar și artistic", 6, III, 1932.

[30] *Divina comedie*, ediție îngrijită de R. Ortiz, Traducerea G. Coșbuc, Ed. Cartea Românească, București, 1925—1932.

[31] M. Strajan, „Convorbiri literare", an. XXIV, 1890, nr. 4.

[32] Prefața lui Gane, *Infernul*, 1906, p. VII.

[33] *Ibidem*, p. V.

[34] N. Gane, *Prefața* la *Infern*, 1906, p. VIII.

[35] G. Călinescu. *Istoria literaturii române*, București, 1941.

românească fiind „ca o sîrbă cu chiote și de o facilitate vrednică de V. Alecsandri" [36]. Începută în 1882, cînd traduce numai 7 cînturi din *Infern*, Gane publică în întregime prima parte a poemei în 1906. Tonul retoric, grandilocvent și deci deplasat în cazul traducerii *Divinei comedii*, cred că ar putea fi mai cu folos sesizat nu numai comparînd textul original cu cel al traducerii lui Gane, ci alăturînd și versiunea lui Coșbuc. Imaginea sobră și puternică a spaimei care îl cuprinde pe Dante în rătăcirea sa din primul cînt: „Allor fu la paura un poco queta / Chel nel lago del cor m'era durata", răsună tot atît de concisă și accentuată la Coșbuc: „Și-atunci scăzu și spaima care-mi stete / O baltă-n suflet cît putu să-ncapă". În timp ce la Gane se pun în mișcare elemente dinamice, inutile: „În inima-mi atuncea ca-n marea viforoasă / S'a potolit cu'ncetul furtuna ce urlase". Vifor, furtună, urlete, marea, iată elemente ce defigurează imaginea unei spaime pe care Dante o concepe instaurată în inimă ca într-un lac, deci ca ceva teribil tocmai prin stabilitate, prin stăpînirea de nemișcat care se infiltrase în sufletul său. Un epitet aruncat fără concordanță strică din nou ideea artistică: „Dinanzi agli occhi mi si fu offerto Chi per lungo silenzio parea fioco", în traducerea coșbuciană: „Deodat-mi apăruse unul, care / De lung ce-a fost tăcut, ca mut părea", Gane îi atribuie (e vorba de Vergiliu) o caracteristică ce nu corespunde deloc cu ideea unei tăceri îndelungate ce slăbește, și nici cu persoana însăși a conducătorului lui Dante: „În ochii-mi o ființă năprasnică se arată, / Ce amorțită pare de lunga ei tăcere". În general e greu să admiți că o asemenea cadență realizată de Gane, n-ar provoca o neconcordanță vădită cu gravitatea și asprimea atmosferei din poemă: „De-oiu merge mai departe pe astă cale grea, / Mă tem c'ar fi nebună călătoria mea", chiar dacă nu cunoști textul original: „Per che, se del venire io m'abbandono, / Temo che la venuta non sia folle". Într-un cuvînt, Gane care nu a fost poet cu adevărat nici în producțiile sale proprii, nu putea corespunde pe plan literar și artistic unei traduceri de asemenea proporții.

A fost un noroc deosebit pentru cultura românească faptul că George Coșbuc a cunoscut opera lui Dante. O constelație rară a favorizat această întîlnire și a prilejuit una din cele mai frumoase traduceri cîte există în lume ale *Divinei comedii*. A-l traduce pe Dante a fost pentru Coșbuc o adevărată pasiune. Munca pe care el a depus-o nu numai pentru traducerea în sine, dar și pentru cunoașterea în adîncime a poetului, a bibliografiei critice, a fost nu o dată subliniată și admirată de cei care s-au ocupat de creația lui Coșbuc. Pentru el, traducerea *Divinei comedii* a fost un fel de a doua natură poetică a sa. Renunțînd 15 ani la creația literară proprie, Coșbuc s-a dedicat cu generozitate unei înfăptuiri deosebite, care i-a angrenat întreaga sa personalitate. Simțul său critic a rămas mereu lucid, obiectiv, poetul cunoștea toată greutatea și responsabilitatea unei tălmăciri a copodoperei dantești în românește. Cunoscîndu-l pe Ramiro Ortiz (comentatorul ediției sale) la Tismana, Coșbuc, cuprins de patosul muncii sale de traducere, îi va spune acestuia: „Măi, mare șarlatan e acest Dante al Dumneavoastră! Mare șarlatan! A pus stăpînire pe mine și nu mă lasă! Ce am eu cu el? Și totuși, îmi place, îmi place mai ales pentru obscuritatea lui! Cîte lucruri nu sînt în *Divina comedie!* Dar trebuie să știi cum s-o citești! Comori sînt, nu altceva, dar ascunse! și apoi cum! Și lumea crede că se poate citi așa, ca un fleac oarecare" [37]. Coșbuc insistă poate asupra acestei „obscurități" nu pentru a demonstra ermetismul operei lui Dante, ci pentru seriozitatea cu care trebuia abordată această capodoperă poetico-filozofică cu o mare putere de pătrundere în sensurile vieții. Se subliniază, în general, formarea unui sistem personal al lui Coșbuc de a interpreta *Divina comedie*, de care Ortiz ne spune că era foarte gelos, manuscrisele

[36] „Adevărul literar și artistic", 6.III.1932.
[37] R. Ortiz, *Prefața* la *Divina comedie*, Ed. Cartea Românească, 1925—1932.

sale arată notele pe care le punea pe marginea foilor, în polemică cu unii comentatori celebri ai lui Dante. Tot Ortiz povestește despre perioada de la Tismana ca o perioadă fecundă în discuții cu Coșbuc despre Dante, despre neconcordanța uneori dintre ei doi. În „Flacăra" din 28 aprilie 1912 găsim un interesant articol despre *Dante și dușmanii săi literari* semnat de Coșbuc, unde se intră în amănunte de epocă, care ne uimesc prin spiritul lor erudit și vioi de cercetare. Comentariile sale de natură astrologică, scrise în italienește, formează obiectul a două volume masive. Toate acestea nu fac decît să arate pînă unde mergea dragostea și nevoia de cunoaștere manifestată de Coșbuc față de Dante, efervescența gîndirii sale la contactul cu capodopera italiană. Primirea pasivă a unei asemenea opere nu era în firea sa, și nici admirația nețărmurită și cam generală. Probitatea științifică a cercetărilor sale îl obligă să nu rămînă la faza subiectivă de apreciere a poemei, de la care e firesc să pornești, și să se înalțe la o cunoaștere superioară a mișcării literare a epocii, a operei și vieții lui Dante în întregime, a criticilor și sistemelor de comentarii ce s-au format de-a lungul timpului. Doar așa putea fi integrat spiritul dantesc. Mai era ceva a cărei nevoie a simțit-o Coșbuc: cunoașterea limbii italiene. Și asta după ce apucase și tradusese deja, însă dintr-o ediție germană a *Divinei comedii*. Pleacă în Italia, învață limba, cunoaște locurile, orașul Florența, patria marelui exilat. Dacă sistemul său de comentare a fost prea fantezist sau nu, dacă credea sau nu în Beatrice e iarăși un lucru secundar, cert e că G. Coșbuc și-a format o atmosferă dantescă în care a trăit, care l-a preocupat și l-a ajutat să întregească o afinitate ce-i era naturală pentru realismul și vigoarea geniului poetului italian. În 1911 („Flacăra" din 10 dec.), P. Locusteanu dă o notiță despre vizita sa la Coșbuc. După spusele poetului, traducerea era terminată, și acum vroia s-o revizuiască, dar această revizuire însemna că „am schimbat-o aproape toată" [38]. În 1916 Tudor Vianu îl găsește pe poet „confiscat și robit de marea lucrare a tălmăcirii lui" [39]. În ciuda acestei pasiuni, a părerilor sale originale în comentarea poemului, poetul rămîne un foarte fidel traducător, lucru remarcat și de R. Ortiz și de T. Vianu. E o simbioză superioară care s-a operat în inima și mintea sa, între dragostea și admirația pentru Dante și fidelitatea față de opera acestuia pe care s-a străduit s-o cunoască pînă la cele mai subtile nuanțe. Fidelitate desigur, dar nu e vorba numai de cea formală, ci mai ales de fidelitatea spirituală. Vianu vorbea de „sunetul special al limbii traducerii" [40], ca pentru a consemna parcă limba deosebită pe care a creiat-o Coșbuc pentru *Divina comedie*, muzica păstrînd nealterată atmosfera originală. El socotește că poetul nostru este un poet „obiectiv", ale cărui procedee sînt mai mult epice, și de aceea îl consideră un poet indicat pentru traduceri, pornind de la un conținut bine determinat întotdeauna [41]. În afara acestei constatări, credem că nu atît natura sa epică l-a apropiat pe Coșbuc de Dante, cît frumusețea operei la care a vibrat adînc. Avea multă dreptate R. Ortiz cînd remarca: „Coșbuc și-a format un suflet dantesc, mulțumită căruia frumusețea traducerii lui nu rezultă din fidelitatea cu care a interpretat fiecare cuvînt în parte, ci din tonul general și aproape aș zice de „suflarea dantescă" pe care a știut să i-o dea" [42]. Coșbuc a publicat o primă versiune a unor cîntece din poemă (e vorba de traducerea realizată după ediția germană) în 1901 în „Semănătorul" (Anul I, nr. 5) și anume cîntul 9 (terținele 12—44); cîntul 14 (terținele 1—72); cîntul 23 din *Infern*, și în „Convorbiri literare" (1901, nr. 12): cînturile 28—30 *Infern*. Traducerile acestea pendulează încă între găsirea tonului just dantesc și exprimarea poe-

[38] P. Locusteanu, *Un însemnat eveniment literar*, „Flacăra", 10 dec. 1911.
[39] T. Vianu, *Literatură universală și literatură națională*, ESPLA, 1956, p. 228.
[40] *Ibidem*, p. 229.
[41] T. Vianu, *Literatură universală și literatură națională*, p. 229—230.
[42] *Prefața* lui R. Ortiz la *Divina comedie*, 1925—1932.

tică caracteristică lui Coşbuc din creaţiile proprii, de o anumită dulceaţă melancolică : „Atîta neam pierdut şi-atîta sînge, / Trudiră ochii mei şi-aş fi dorit / Să stau să-i odihnesc, să'ncep a plînge" (*C. 29, t.1*). Mai tîrziu, terţina capătă adevărata vibraţie originală : „De neamul mult şi-atît de multul sînge / aveam priviri atîta de'mbătate, / încît doream să stau să'ncep a plînge". Imaginea condamnatului ce-şi poartă capul în mînă din cîntul 28 suferă de asemenea o transformare de accent muzical, de la legănare, la o ritmică mai aspră, mai nervoasă : „În mînă capul şi-l ţinea de plete, / Şi-aşa cu el cădelniţa mereu / Iar capul mă văzu şi-un vaiet dete", pentru ca în versiunea definitivă să fie : „Ţinea de păr în mînă capul lui, / cum porţi un felinar în mîna vie, / iar capul ne-a văzut şi-a scos un hui !" Exprimarea nu-i încă laconică şi sugestivă : „Iar el : „Nici chipul tău, de-aşi fi oglindă, / Eu nu l-aş prinde'n suflet mai curînd / Cum gîndul meu pe-al tău putu să-l prindă /" precum o aflăm mai tîrziu : „Iar el : „De-aşi fi şi oglindă, mai curînd / n'aş prinde-a ta icoană, cea de-afară, / precum ţi-am prins pe cea ce-o ai în gînd" (*C. 23, t. 9*). Dorinţa de o culoare prea vie : „De-un dulce dor de ţară copleşit, / Strîngînd acele crengi de sînge pline / Le-am dus sub cel ce-n plîns a răguşit", subliniată prin „copleşit" şi „sînge", e atenuată şi adusă mai aproape de original, prin forma : „Acele risipite foi le-am strîns / şi'npins de-a locului natal iubire / le-am dus sub cel ce-a răguşit de plîns" (*C. 14, t. 1*). În ediţia comentată pe care Ramiro Ortiz a scos-o între 1925 şi 1932, găsim forma definitivă, superioară a traducerii lui Coşbuc, reeditată după cum se ştie între 1954 şi 1957, în îngrijirea şi cu comentariul lui Al. Balaci. Bogăţia limbii lui Coşbuc pune probleme din cele mai interesante, atît din punct de vedere al traducerii în sine, cît şi a introducerilor poetice de cuvinte, a folosirii unor cuvinte rare sau noi, a italienismelor, a construcţiilor cu eliptici sau prescurtări, inversiuni de verbe şi alte observaţii gramaticale. R. Ortiz ne spune în prefaţa ediţiei din 1925—1932 că poetul român a încercat să traducă mai întîi în octavă şi în vers alb, iar terţina a fost concluzia finală la care a ajuns. Versul românesc este de asemenea de 11 silabe, similar endecasilabului italian. Coşbuc a încercat mai multe versiuni, dorinţa sa de precizie, de rafinare a limbii, în care să îmbrace gîndirea poetului italian, cerîndu-i o muncă istovitoare şi îndîrjită. După cum spune Parodi, „Dante vede şi simte în imagini. Totul se „încarnează" la el" [43]. Întrepătrunderea complexă dintre rimă şi imagine nu creează la Dante ca la alţi poeţi o rimă facilă, pe care s-o ghiceşti dinainte. Astfel, la el sau rima sau imaginea e neaşteptată. Coşbuc a trebuie să urmeze această logică poetică a lui Dante şi să nu forţeze nici rima şi nici imaginea, ocolind banalizarea. El mlădiază limba românească după cerinţa imaginii dantesti, creînd poezia, mereu în spiritul operei originale.

Astfel, folosirea foarte deasă de către Coşbuc a cuvîntului „dulce" se încadrează de minune în text, chiar acolo unde nu corespunde în italieneşte, deoarece Dante însuşi îşi subliniază multe stări de spirit prin acest cuvînt. Vorbind cu Virgiliu, Dante îi spune „lo tuo volume", tradus „dulcele volum" ; „ch'emisperio di tenebre vincia", „ce-n semicerc albea'ntr'o dulce zare" ; pe Homer îl numeşte „al prinţului cîntării dulci de liră" ; „caro duca" — este „dulce duce" ; „mirabil primavera" — „negrăit de dulce primăvară" ; „oh gioia, oh ineffabile allegrezza" — „o, dulcea dulcii lumi împărăţie". Cînd Dante foloseşte uneori „dolce" Coşbuc traduce variat : „lo dolce padre" — este „iubitul tată", iar „dolce nido" — „cuibul drag". Corespondenţele româneşti găsite de Coşbuc sînt tot atît de poetice şi originale : pentru „bel" el foloseşte „mîndru" sau „bel monte" e „dalba culme". Traducerea este fidelă deci în sensul poetic, şi nu al cuvîntului tradus exact cu acelaşi cuvînt : floricelele închise de ger („chiusi e chinati") devin la el „tînjind şi închise" ; deschise („aperti") Coşbuc le numeşte („'nvoalte"). Poezia se realizează prin

[43] Parodi, *Lingua e letteratura.*

înțelegerea sensului și transcrierea sa fidel poetică : „gli occhi lucenti, lacrimando, volse" — „întoarse ochii-aprinși de plîns la mine", sau „dal mio beato scanno" devine fără nici o deformare „jețul meu de rază". Deși uneori Dante contrapune două caracterizări psihice, Coșbuc le corespunde prin caracteristici fizice, colorate, de nu mai puțin frumoasă esență poetică : „Che i lieti onor tornar in tristi lutti" — „Că-n negru abis căzui din culmi senine". Ideile sale poetice dau uneori contur pregnant textului : „quando s'ebbe scoperta la gran bocca" — „astfel despădurindu-și larga gură" ; pentru „foracchiato" găsește termenul de „înscorburat". „Bolgia" e tradusă prin vale, bolgie, sac, ba chiar coteț. Nemișcarea o plasticizează : „senza far motto" devine „dar mut ca o statuie". Cuvintele cu sevă românească abundă în textul său precum „pojar" pentru „incendio", „bocet" — „guai", „fîrtați" — „consorți", „pe prispa răsăritului sclipea" — „già s'imbiancava al balzo d'orïente", „îndătinai" — „io era uso" ; „tropotesc" — „rallegrano gli atti" ; „fătul meu" — „figliuole". Limba lui Coșbuc se mulează cu o rară forță de expresie și conciziune în versuri minunat realizate : „Și-amar atunci pe-amar văzui cum pune / și trist s-a dus topit în el de jale („Per ch'egli, accumulando duol con duolo, / Sen già come persona trista e matta"). Mișcările ample și articulate sînt sesizate întocmai și în traducere : „E', com'albergo in nave si levò" — „Se-ntinse drept ca și-un catarg de navă". Sugerarea rapidă metaforică „un lampeggiar d'un riso" își păstrează aceeași frumusețe „ăst fulger de surîs". Ca și alternarea vocalică muzicală „Poi mi parea che più rotata un poco, / Terribil come folgor discendesse, / E me rapisse suso in fino al foco" — „Păru apoi că-n larg rotitu-i joc, / Cumplit căzînd ca fulgerul, mă prinse / Și-n sus cu el mă duse — pînă'n foc", sau și mai frumos tradusă terțina : „Stavvi Minos orribilmente e ringhia" — „Grozav aici stă Minos și rînjește" (alternare consonantică). Introducînd comparații sau epitete, Coșbuc nu face decît să explice în mod poetic textul : „le fronde tremolando pronte" el le vede „frunzele-n mișcări mărunte" ; „Per ch'io, tutto smarrito m'arrestai" — „stăteam ca rob al mutei tulburări", „l'omero suo, ch'era acuto e superbo" — „cu umeri nalți ca niște țepi" ; „piegava l'erba — „pleca șoptind ierbișul". Exemple de cuvinte mai rar întrebuințate de Coșbuc cu scop poetic sînt nenumărate : ponor plean, pripor, scoc, tindă, afund, lotru, tropar, cirac, a înholba, murțafoi, a prici, cursar, a încura, scoabă, a via, a se oști, vîlvoare, descolorat, chivot, fușcei, urlupi, înglotată, a obști etc. Sau cuvinte formate chiar de el cum ar fi : a înspăima, a împumna, a întrăpa, a însăni, a încolnici, zburace, flăcărele, răîme, alergul ; multe cuvinte în terminația „oare" ca : lucuoare, dulcoare, lărgoare, acroare, alboare etc. Deși traducătorul nu e scutit de folosirea italienismelor, încadrarea lor în text nu supără prea mult, datorită atmosferei pe care o formează, și a neabuzului care se face de ele : „silvestru, concede, mă ruinam (rovinava-coboram), oficiu (uffizio), urbe, ingeniul, prezinte, m-a mursecat, duh confus (anima confusa), duplul, fungul mării (fungo marino), signale (cenno), impii, umbre nude, locul bui, silva, macre, balți, conducatrice, a depins (dipinto) ș. a. Formele gramaticale le pliază uneori Coșbuc în spiritul versului dantesc. Dante uzează deseori de eliptici, lucru pe care poetul român l-a sesizat și folosit chiar cînd în textul italian nu le întîlnim : „Ma tu chi se', che di noi dimandasti !" — „dar tu, acel ce-ntrebi acestea, cine ?" ; „S'i'dissi falso, e tu falsasti'l conio", — „Eu fals cuvînt, tu falși arginți, vezi bine !". Construcțiile gramaticale sînt uneori întortochiate : „și la'ntîlnite cu alt vre'un stol" ; „al gîndului meu scos din plin l-aș pune în scrisul meu", „eu nu de sine-mi viu" „și numai adevărul spunu-l", „rugămu-vă", „privire-aș", „aceasta este starea-ne", „vedea-l-vei" (punerea pronumelui după verb e caracteristică pentru limba italiană). Observăm de asemenea folosirea deasă a pronumelui acel, acest, întrebuințat mult și de Dante : „che dell'un taci, / E l'altro di'che si fa d'esta piova" — „De-aceasta taci, de-acel spui

că-l face / Acel pîrîu făcut de acele ploi". Coşbuc uzează des de construcţii cu pronumele în dativ „cui" : „Ea este cui atîtea hule-i ies" ; „cui mult îi e şi rău bătut poporul". Dar chiar dacă uneori Coşbuc a răsucit puţin limba, chiar dacă rareori se mai găseşte o formă forţată, nu există pasaj pe care admirîndu-l în textul italian să nu te impresioneze în egală măsură în versiunea românească. Puterea poeziei lui Dante e toată, întreagă aici, în traducerea coşbuciană. Pasajele cele mai celebre ale *Divinei comedii* trec cu bine examenul tălmăcirii. Spiritul imaginilor, suflul lor original rămîne intact. Figura măreaţă a lui Farinata se înalţă cu acelaşi dispreţ ca şi la Dante : „El sta semeţ cu capul şi cu pieptul / Părînd că Iadul'ntru nimic il are" [44]. Nemişcarea atentă a lui Sordello e plină de tensiune : „El nu ne-a zis nimic, ci ne lăsa / s-urmăm în mers, ci-al nostru mers urmîndu-l / cum face-un leu cînd stă-n odihna sa" [45]. Minunata descriere a apusului de soare în *Purgatoriu* îşi păstrează toată prospeţimea şi melancolia „Era pe timpul care aduce dor / şi inima-n vîslaşi de jale-o frînge, / în ziua cînd le-au zis drum bun ai lor, / cînd sufletu-ntr-un nou hagiu se strînge / cînd cînt-un clopot dulce-n depărtare / ce-a zilei moarte-acolo parc-o plînge" [46] ; sau dacă ne referim la gingaşul episod de dragoste al Francescăi : „Precum prin aer pe-aripi nemişcate, / iau două turturele-alături sbor /, de-acelaş dor spre cuibul drag purtate" [47]. Coşbuc îşi modelează limba şi versul după exprimarea necesară fiecărui pasaj creînd cu adevărat acea limbă specifică *Divinei comedii*, pe care o sesizase Vianu, cu amprenta totuşi a puternicii sale personalităţi, singurul care a înţeles, a retrăit şi a recreat într-adevăr capodopera poetului italian.

În 1921, cînd s-au împlinit 600 de ani de la moartea lui Dante, atenţia ne este reţinută nu în mod special de vreo traducere (era greu după Coşbuc), ci de omagierea lui Dante de către unele spirite mari ale vremii precum Ov. Densusianu sau N. Iorga. Atenţia cu care s-au îndreptat ei asupra interpretării marelui poet rămîne ca o pagină valoroasă, o dovadă a pătrunderii sporite a operei şi figurii lui Dante în cultura ţării noastre. Nu numai că interesul e cu mult mai mare pentru comemorarea sa decît în 1865, dar spiritul în care e prezentat Dante e diferit. Nu mai e acea putire în vag, acea exaltare naivă, ce cuprindea o prezentare destul de formală a personalităţii sale. Dante e privit acum de către nişte savanţi, de ochi cunoscători, e un poet cu care cititorii sînt mai familiari, — se ştia de mult de traducerea lui Coşbuc, aşteptată cu nerăbdare. În numărul închinat lui Dante de ziarul „Viaţa nouă" (4—5, 1921) există un important studiu al lui Ov. Densusianu, care abordează multilateral figura sa. Subliniind esenţa creştină, medievalistă a poetului Dante, Densusianu îi stabileşte certe legături cu antichitatea păgînă, cu noua credinţă a lui San Francesco, şi cu spiritul de cunoaştere al Renaşterii. „În cursul vieţii sale, Dante s-a identificat cu tot ce este etern în sufletul omenesc" [48]. Comparaţia cu Shakespeare denotă înclinarea lui Densusianu de a-l considera pe Dante mai mult ca om al Renaşterii. În 1921 Densusianu ţine un curs la facultate despre „Dante şi latinitatea", în care va susţine o teză pe care o abordase şi în studiul din „Viaţa nouă", şi anume latinitatea spirituală şi literară a scriitorului italian. Densusianu simte nevoia de a intra într-un fel de polemică cu unele tendinţe ale cercetătorilor nemţi

---

[44] „Ed ei s'ergea col petto e con la fronte, / Com'avesse lo'nferno in gran dispitto".

[45] „Ella non ci diceva alcuna cosa ; / Ma lasciavane gir, solo guardando / A guisa di leon quando si posa".

[46] „Era già l'ora che volge'l disio / A'naviganti e'ntenerisce'l core, / Lo di che'han detto a'dolci amici addio ; / E che lo nuovo peregrin d'amore / Punge, se ode squilla di lontano / Che paia'l giorno pianger che si muore".

[47] „Quali colombi dal disio chiamate / Con l'ali aperte e ferme, al dolce nido / vengon per l'aere, dal voler portate".

[48] Ov. Densusianu, *Geniul creator al lui Dante*, „Viaţă nouă", 1921, p. 4—5.

de a-l considera pe Dante „german", şi deşi unele motivări ale latinităţii poetului sînt cam hazardate şi forţate, el vrea să demistifice unele puncte de vedere greşite şi vădit tendenţioase. În studiul amintit însă, Densusianu, pentru a ajunge la explicarea latinităţii, face o incursiune în istoria receptării lui Dante atît în patria sa cît şi în literaturile străine. Cercetările amănunţite şi uneori ridicole despre Dante, exagerările, pedanteriile, el le categoriseşte drept „dantomanie" — excrescenţă superficială şi lipsită de interes, care ţine de o „admiraţie artificială, papagalicească, naivă". Pledînd pentru o înţelegere în profunzime a operei lui Dante, Densusianu e împotriva oricărei popularizări sau interpretări forţate, subliniind importanţa cunoaşterii întregii sale opere pentru a ajunge la culmea poetică care e *Divina Comedie*, deci sesizarea naturii sale poetice în dezvoltarea pe care a avut-o deoarece „ca să avem imaginea adevărată a lui Dante nu trebuie să pierdem niciodată din vedere că înainte de toate el era poet" (p. 19). E interesant de văzut cum Densusianu pentru a combate părerea greşită a unor critici care considerau *Paradisul* şi chiar *Purgatoriul* sub valoarea artistică a *Infernului*, socoteşte că maniera lui Dante a diferit conform viziunii sale, în cele 3 cînturi. Dacă *Infernul* are o puternică notă realist-romantică, *Purgatoriul* stă sub semnul clasicismului, al echilibrului, iar *Paradisul* are vădite înrudiri cu simbolismul, datorită materiei poetice înseşi. Susţinătorilor spiritului german al lu Dante (printre care chiar Carducci), el le opune un Dante legat prin mii de fire de tradiţia literară şi spirituală a Romei antice. Nu numai cunoaşterea şi apropierea firească de literatura vechilor latini, dar şi idealul său moral şi politic era axat pe civilizaţia şi tradiţia imperiului roman, a moravurilor de atunci. Caracterul său ferm, combativ, morala sa exigentă, Densusianu le vede ca ale unui latin de veche formaţie, trecut prin creştinism, dar care înţelege creştinismul nu ca resemnare sau iertare, ci ca exigenţă şi purificaţie. Noblеţea, echilibru-clasic, aşa cum s-au format ca ideal pentru lumea Renaşterii, sînt caracteristicile omului şi scriitorului Dante ; el culege tot ce e bun atît de la „păgînătate" cît şi de la poezia evului mediu, de la Şcoala dulcelui stil, al cărui ideal e „cortesia". Comparaţia cu Goethe nu-l mulţumeşte pe Densusianu, considerînd că poetul german e mai afectat în „olimpianismul său" — egoist şi de împrumut, în timp ce Dante, respectînd o cerinţă firească a eului său, „vede totul luminos". „Seninătatea lui Dante, e o aspiraţie frenetică şi mulţumire înaltă" [49] după ce trecuse prin focul luptei şi a tuturor amărăciunilor. Desigur că e greu să luăm ca atare argumentele lui Densusianu de latinitate, precum caracteristicile temperamentale sau imaginative ale naţiunilor latine, faţă de caracteristicile altor naţiuni. Valoros e faptul că el ne deslueşte originile şi tradiţiile, legăturile subtile ale poetului italian cu un întreg trecut de cultură, axarea sa pe o direcţie care e netă a Renaşterii umanistice, şi în special contraponderea părerilor care încercau să facă din Dante un spirit german, în momentul în care acest lucru era pe cale de a deveni blasfemator pentru poetul italian.

Interesantă este şi contribuţia lui Iorga, care vrea să sublinieze geniul naţional al lui Dante, chemarea sa de scriitor cetăţean, necesitatea cunoaşterii sale în cadrul specific al istoriei literare : „Numai încetul cu încetul s-a ajuns la umanizarea celui care se înfăţişase ca un deschizător de ceruri prin mijloacele de intuiţie miraculoasă ale poeziei şi mai ales a început a se înţelege că mijlocul cel mai bun, nu numai de a-l înţelege, dar şi de a-l glorifica este acela de a-l restitui vremii sale, creaţiei sale, patriei şi cetăţii sale chiar" [50].

Cunoaşterea lui Dante a fost aprofundată în anii de după revoluţia culturală, cînd interpretarea sa a avut ca punct de plecare referirile lui Marx şi Engels la literatura ita-

[49] Q. Densusianu, *Dante şi latinitatea*, Bucureşti, 1921, p. 57.
[50] N. Iorga, *Comemorarea lui Dante la Academie*, 26 mai 1921.

liană. În afara unor traduceri mărunte, s-a reeditat tălmăcirea lui Coşbuc, ediţie îngrijită şi comentată de Al. Balaci, unul din studioşii pasionaţi ai operei lui Dante. Datorăm lui Al. Balaci nu numai prefaţarea ediţiei şi comentariul, remarcabil prin fina lui erudiţie, ci şi o serie de studii apărute în cele trei volume ale sale[51]. Criteriile ştiinţifice moderne, marxiste, de analiză se îmbină la el cu cunoaşterea şi utilizarea lucrurilor celor mai valoroase din întreaga dantologie italiană. Remarcăm în special studiul referitor la *Scriitorii lumii despre Dante*, ce va fi urmat şi de altele axate pe acest titlu. Desigur că nu este exclus ca această frumoasă înflorire a studiilor de aprofundare a operei lui Dante[52] (amplificată şi de editarea celor două volume de comentarii ale lui Coşbuc), să fie întregită şi de o nouă traducere. Nu înseamnă că am nega tălmăcirea lui Coşbuc, dar o capodoperă ca *Divina comedie* poate să cunoască mai multe traduceri în aceeaşi limbă, de egală valoare, şi exemplul îl avem atît în literatura franceză cît şi în cea germană. Aniversarea a 700 de ani de la naşterea poetului cunoaşte azi în ţara noastră o efervescenţă de studii, grăitoare pentru dezvoltarea culturii româneşti, pentru asimilarea a tot ce e universal în literaturile lumii.

[51] Al. Balaci, *Studii italiene* (D. Alighieri, *Despre un comentariu al Divinei comedii*), 1958, ESPLA ; *Studii italiene* (*Dante şi antichitatea*), 1960, ESPLA ; *Studii italiene* (*Scriitorii lumii despre Dante Aligheri*), 1964, Ed. pentru liter. universală.

[52] T. Vianu, *Antichitatea şi lit. moderne*, „Rev. de filologie romanico-germanică" (1957) ; T. Pîrvulescu, *Coşbuc şi Dante* (1960) ; Al. Duţu, *Alegorie şi realism în Divina Comedie* (*Studii de lit. univ.* II/1960) ; V. Antonescu, *Ulise*, „Analele Univ. C. I. Parhon". Seria Filologie, 7.

TEMA *MEȘTERULUI MANOLE* ÎN LIMBA ALBANEZĂ

DE

LUCIA DJAMO

Epica populară albaneză, foarte puțin cunoscută în țara noastră, prezintă deosebit interes atît datorită bogăției și varietății sale cît și prin existența unor asemănări cu tematica epicii noastre populare și cu aceea a altor popoare balcanice.

Un motiv comun este acela al zidirii unei ființe la temelia unui edificiu menit să dăinuie de-a lungul veacurilor. Asemenea legendei *Meșterul Manole* din literatura noastră orală, în folclorul albanez există numeroase variante din care unele n-au văzut încă lumina tiparului [1]. În nordul Albaniei se întîlnesc variante care se referă la zidirea unei cetăți, în sud-estul țării predomină variante care se referă la construcții de poduri alături de care apare, mai rar, varianta referitoare la biserici [2].

Varianta care se bucură de cea mai largă difuzare este *Legenda cetății Rozafat,* care cetate se găsea în orașul Scutari, din care cauză varianta sîrbească este cunoscută sub denumirea de *Legenda cetății Skadar.*

În legătură cu vechimea acestor legende, autorii *Istoriei literaturii albaneze* [3] consideră că deoarece istoricul Barletius, care a scris istoria orașului Scutari, a transpus o altă legendă care n-are nimic comun cu cea a jertfei și deoarece această legendă nu se găsește în folclorul albanezilor din Italia (arbëresh) refugiați din Albania în secolele al XV-lea și al XVI-lea, se poate conchide că, cel puțin cîntată, legenda n-a existat în Albania și pe țărmurile Moreei, locuite de albanezi înainte de refugiul acestora în Italia.

Cît privește originea, bazîndu-se pe faptul că în Balcani cele mai multe legende se referă la cetatea Rozafat din Scutari și la podul din Arta, aceiași autori consideră că legenda ar putea fi de origine albaneză.

Aceste două afirmații, după părerea noastră, nu sînt suficient de argumentate. Astfel, în legătură cu vechimea legendei, neatestarea în folclorul albanezilor din Italia și în istoria lui Barletius nu poate constitui dovada peremptorie că legenda n-ar fi existat înaintea secolelor al XV-lea și al XVI-lea. Nu poate fi exclusă ipoteza că legenda a putut fi cunoscută anterior dar că, în condițiile de trai ale refugiaților albanezi — în mediu

---

[1] Vezi *Historia e letërsisë shqipe,* Universiteti shtetëror i Tiranës, Instituti i historisë dhe i gjuhësisë, Tirana, 1959, vol. I, p. 67.

[2] *Ibidem,* p. 67.

[3] *Ibidem,* p. 67.

italian — această legendă nu s-a mai păstrat. Folclorul nu este imuabil ci — ca formă a suprastructurii — se schimbă chiar de-a lungul istoriei aceleiași societăți.

Nu pare convingătoare nici afirmația că legenda ar putea fi de origină albaneză, mai ales după ce se afirmă că în Albania legenda este relativ nouă. Pare greu de explicat difuzarea acestei legende considerate noi aproape în întreaga Peninsulă balcanică. Argumentul existenței unui mare număr de variante sau circulația mai largă pe o anumită arie sau la un moment dat, nu formează argumentul indiscutabil al originii unui motiv, unei legende sau unei variante.

Problema trebuie analizată în complexitatea ei, dar existența a două legende despre cetatea aceluiași oraș Scutari (în limba albaneză Shkodra, în sîrbo-croată Skadar), cu aceeași temă a zidirii poate constitui nu numai o dovadă a circulației motivelor ci și a faptului că aceste legende erau cîntate în diferite limbi, la diverse reuniuni populare și, probabil, că reprezintă un fenomen de substrat, o veche moștenire traco-dacică.

Dăm mai jos, în original și în traducere, varianta albaneză care poate fi de folos specialiștilor în studiile lor.

ROZAFATI [4]

„I rá njegula Bunës
Ndêj trí dit a ndêj trí net ;
Mbas tri ditsh e mbas tri netsh,
Fryni nji freski e hollë
E naltoi-o njegullën,
E naltoi dér d'Valdanuz,
Ku punojshin-o tre vllazën,
Tre vllazën-o tre krishtênë.
Gjith ditën po punojnë,
Gjith natën po na rrênohet.
Shkon nji shêjt-o aty pari :
— Puna e mbarë o tre vllazën !
— Të mbarë paç, o shêjt i gjallë !
Ku po e shef të mbarën t'onë ?
Na gjith ditën po punojmë
E gjith natën po na rrênohet.
Amanet, o shêjt i gjallë.
A di gja me na kallzue ?
— Un e dij, por kam gjynah.
— At gjynah hidhe mbi né.
— A jeni t'tre të martuem ?
A i keni të tre ju vashat ?
— Po, të tre të martuem jena
E të tre vashat i kena ;
Na difto prá ça me bâ,
Si me e ngrehun ket kalâ.
— N'daçi drejt ju me punue
Të dielën mos punoni.

[4] Emni i kalás së Shkodrës.

Lidhni besë e lidhni fé,
Në konak mos bisedoni,
Vashavet mos u kallxoni !
Nesër nadje t'zbardhmën drita,
Cila vashë t'i u bjerë bukën
At muronje n'múr t'kalás,
E ateherë keni me pá
Se kalaja vend ká xânë.
Vâj ! Ai mâ i madhi vllá,
Çarti besë e çarti fé,
Në konak e bisedoi,
Vashës s'vet edhe i kallxoi.
Ashtu bâni i dyti vllá,
Harroi kshillin, gi i pat vû
Shêjti i gjallë qi i kish diftue ;
Çarti besë e çarti fé,
Në konak e bisedoi,
Vashës s'vet edhe i kallxoi.
Por ai mâ i vogli vllá
Mâ i vogli e mâ i miri,
Mbajti besë e mbajti fé,
Në konak s'e bisedoi,
Vashës s'vet nuk i kallxoi.
Çohen n'nadje heret-ó
Gurt po coptohen-é
Zêmrat po rrahin-é !
Thrret nâna Gjelinat-é :
— Gjelinë, e madhja Gjelinë,
Ustallarët duen bukë,
Duen bukë e duen uj.
— Besa, nânë, atje s'po vete,
Se kam ndjehun sot e ligë.
— Gjelinë, e dyta Gjelinë,
Ustallarët duen bukë,
Duen bukë e duen uj,
Duen kungullin me vênë.
— Besa, nânë, atje s'po vete,
Sot do t'shkoi n'gjiní e shkreta.
— Gjelinë, moj e treta Gjelinë !
— Lepe nânë, e zoja nânë.
— Ustallarët duen bukë,
Duen bukë e duen uj,
Duen kungullin me vênë.
— Besa, nânë, atje po vete ;
Por kam djalin t'vogël-ó.
— Nisë e shko, Gjelina e ême,
Se na djalin t'a shikojmë
E sé lám të vajtonjë.
Mori bukë e mori uj,

Mori kungullin me vênë,
Rá tëposhtë nepër Kazênë
Ju afrue murit t'kalás.
Çekiçat po ndalen-é,
Zêmrat s'po rrahin-é,
Ftyrat po teren é,
Kúr e pau i shoqi i saj,
Tretë çakiç e lshon belá.
— Ç'belá ké, o shoqi i êm,
Ç'belá i lshon murit t'kalás !
Kênka kênë rrezik për ty,
Na në múr-o me të shtî !
Shndosh ju, o kunetí ;
Nji amanet-o po ju lâ
Kúr në múr-o t'më muroni,
Sy'n e djathtë t'm'a lêni jashtë,
Dor'n e djathtë t'm'a lêni jashtë,
Kâmb'n e djathtë t'm'a lêni jashtë,
Gjín e djathtë t'm'a lêni jashtë,
Se e kam lânë djalin të vogël
E kúr t'nisen djali gjâmën,
Me nja'n sy t'a shikjoj,
Me nja'n dorë t'a lëmoj
Me nja'n kâmbë t'a lurtoj,
Me nja'n gjí t'a nërgoj.
Gjyni i êm u nguroftë
E kalaja u forcoftë
Djali i êm e gëzoftë !"
U bâftë krajl e luftoftë !"

(După *Visaret e kombit (Tezaurele naţiunii)*, culese şi redactate de Bernardin Palaj şi Donat Kurti, vol. II, Tirana, 1937, *Tipografia „Nikaj"*, p. 243—245.

Traducere

LEGENDA CETĂŢII ROZAFAT[5]

S-a lăsat ceaţa deasupra Bunei,
A ţinut trei zile şi a ţinut trei nopţi ;
După trei zile şi după trei nopţi
A suflat un vînt puternic
Şi a ridicat ceaţa,
Şi-a ridicat-o şi a dus-o pînă la Valdanuz,
Unde lucrau trei fraţi,
Trei fraţi creştini.
Ce lucrează ziua întreagă
Li se surpă noaptea întreagă.

[5] Rozafat este numele cetăţii oraşului Scutari din Albania.

Pe acolo trece un sfînt.
— Spor la lucru, vouă trei frați !
— Mulțumim sfinției tale !
Unde vezi oare sporul nostru ?
Căci ce lucrăm ziua întreagă
Ni se surpă noaptea întreagă.
Rugămu-ne sfinției tale
De știi să ne sfătuiești ce-i de făcut.
— Eu știu, dar e păcat.
— Păcatul acesta să cadă asupra noastră.
— Toți trei căsătoriți sînteți ?
Toți trei soții aveți ?
— Da, toți trei căsătoriți sîntem
Și toți trei soții avem.
Spune-ne deci ce-i de făcut
Ca să înălțăm această cetate.
— Dacă vreți bine să lucrați,
Dumineca să nu mai lucrați.
Voi făgăduiți și vă juruiți
Ca la conac să nu povestiți,
Soțiilor să nu le spuneți
Mîine în zori, cînd se va crăpa de ziuă,
Pe acea soție care vă va aduce mîncare
S-o zidiți în zidul cetății.
Și atuncea veți vedea,
Că cetatea se va înălța.
Dar vai ! Cel mai mare dintre frați
Și-a călcat jurămîntul, și-a călcat credința,
La conac a vorbit
Și soției sale i-a povestit.
Așijderea și al doilea frate
A uitat sfatul pe care i l-a dat
Sfîntul cel viu.
Și-a călcat jurămîntul, și-a călcat credința
La conac a vorbit
Și soției sale i-a povestit
Dar fratele cel mai mic,
Cel mai mic și cel mai bun,
Și-a ținut jurămîntul și credința,
La conac n-a vorbit,
Soției sale nu i-a povestit.
Se trezesc în zori de zi,
Pietrele se sfarămă,
Inimile bat.
Mama își cheamă nurorile :
— Noră tu, noră cea mare,
Meșterilor le trebuie mîncare,
Le trebuie apă și le trebuie mîncare.

— Zău mamă, acolo nu merg
Că astăzi nu mi-e bine.
— Noră tu, noră a doua,
Meşterilor le trebuie mîncare,
Le trebuie apă şi le trebuie mîncare,
Le trebuie şi plosca cu vin.
— Zău mamă, acolo nu merg,
Căci mă duc la ai mei, sărmana de mine.
— Noră tu, noră a treia !
— Poftim mamă, doamnă mamă.
— Meşterilor le trebuie mîncare,
Le trebuie apă şi le trebuie mîncare,
Le trebuie şi plosca cu vin.
— Zău mamă merg eu acolo
Dar am băiatul mititel.
— Porneşte-o şi te du, nora mea
Căci noi băiatul îl vom veghea,
Să plîngă nu-l vom lăsa.
A luat mîncare, a luat şi apă
A luat şi plosca cu vin.
A pornit-o în jos spre margine
Şi s-a apropiat de zidul cetăţii.
Ciocanele (de zidărie) se opresc,
Inimile nu mai bat,
Feţele li se întunecă.
Soţul ei cînd a văzut-o,
A zvîrlit ciocanul şi s-a îngîndurat.
— Soţul meu, ce gînd te apasă,
Ce mîhnire ai pentru zidul cetăţii ?
— Pentru tine este primejdie,
Căci în zid, te vom zidi !
— Voi să fiţi sănătoşi, cumnaţii mei
Dar vă las în grije dorinţa mea :
Cînd în zid mă veţi zidi,
Ochiul drept să mi-l lăsaţi afară,
Mîna dreaptă să mi-o lăsaţi afară,
Piciorul drept să mi-l lăsaţi afară,
Sînul drept să mi-l lăsaţi afară,
Căci mi-am lăsat băiatul mititel
Şi cînd i-o fi rău băiatului,
Cu un ochi să-l privesc,
Cu o mînă să-l mîngîi,
Cu un picior să-l leagăn,
Cu un sîn să-l alăptez.
Genunchiul meu să se împietrească,
Şi cetatea să se întărească,
Băiatul meu să se bucure de ea,
Să devină rege şi să lupte !

EMINESCU — Documente noi (III) *

XLI

DE

GEORGE MUNTEAN

Eminescu instalat la Pompiliu. În drum a avut semne foarte suspecte de recidivă. Doresc sărbători fericite.

Chibici [1]

XLII

Iassy, 10 April 84

Abgeschikt am 11-ten.

Ich muss dir gestehen, Titus ich blich ganz erstarrt als ich in deinem Brief las, welche unwürdige Komödie mit Eminescu's Ernennung ins Werk gesetzt werden soll. Aber so etwas wäre vielleicht am Platz gewesen, so lange er sich noch Buddha glaubte ; heute ist sein Kopf ganz gewiss zu hell, als dass er die grobe Täuschung nicht in kürzester Zeit durschschauen sollte. Was müsste dar für eine Wirkung auf ihm ausüben ? Die schädlichste, die sich denken lässt. Und wir sollten ihn die Fabel von Iassy werden lassen, wir selbst ihn zum lächerlichen Narren stempeln, den man, um seiner Marotte zu genügen, mit einer Scheinwürde bekleidet ?! Nein dazu ist er uns zu werth ; dann lieber die nackte, traurigste Wahrheit.

Also der grösste Dichter des Landes — wie Ihr ihn nennt — muss in Rumänien entweder im Elend umkommen, oder der Privat-Mildthätigkeit anheimfallen ? das glaube ich nimmermehr !

Wenn ich immer von der Bibliothekarstelle gesprochen, ist es, weil du sie vorgeschlagen. Wenn sie aber nichts zu haben war, dann fiel der ganze Vorschlag, dann musste etwas Anderes gefunden werden. Warum hat ihn die Königin nicht zu ihrem Privatsekre-

---

* Din volumul — *Eminescu, documente, corespondență, cronologie*, în pregătire la Editura pentru literatură.

[1] Telegrama, trimisă la 7 aprilie 1884, din Iași, de către Chibici Rîvneanu lui Maiorescu, a fost publicată de G. Teodorescu-Kirileanu în „Convorbiri literare", 1906, p. 997, fără următoarea adnotare a lui Maiorescu : „1884, După întoarcerea de la Viena". Urarea „sărbători fericite" se referă, evident, la sărbătorile paștelui (vezi și doc. XLIII, din care reiese că poetul a plecat la Iași în vinerea paștelui din acel an).

tär ernannt ? Warum ihn nicht mit irgendeiner wissenschaftlichen Mission betraut, die sie aus ihrer Privatkasse remunerirte ? Diese Macht wenigstens hätte sie. Und solch eine Gelegenheit bietet sich ihr im Leben nicht wieder ! Warum thut man überhaupt nichts von alledem was in allen civilisirten Ländern getan wird, um einem Dichter, der noch dazu von schwerer Krankheit ersteht, die Mittel zum einfachen, aber sorglosen Leben zu bieten ?

Ich bin übrigens noch immer nicht überzeugt, dass er die Bibliothekarstelle nicht in allem Ernste erhalten kann. Carajani soll weichen müssen. Ja wenn es sich um einen armen Mann handelte, den man dadurch brodlos macht, dann wäre das Vorgehen unzulässig. Aber dem Herrn Carajani, der Universitätsprofessor und zugleich Professor an den Institute Unite ist, dem soll man diese Sinecure nicht nehmen können ? das wäre nicht übel ! Kein Mensch würde dagegen sprechen es würde allegemein gutgeheissen werden.

Über Einrichtungen hinsichtlich Eminescu's kann ich dir noch nichts Bestimmtes berichten ; ich werde es seinerzeit. Einstweilen ist er gut untergebracht, und es wird nach Möglichkeit für ihn gesorgt.

Wir haben nicht alles bestätigt gefunden was du über ihn geschrieben so z. (um) B. (eispiel) nicht, dass er würdelos geldgierig wäre. Im Gegentheil er wollte sich gleich nach seiner Ankunft sich Kleider kaufen, hat sich auch heute einiges gekauft und anstandslos bezahlt ; wir müssen uns darum bemühen ihn täglich hier zum Essen zu haben, er fürchtet immer zur Last zu fallen, schlägt dem Pompiliu immer vor, ins Gasthaus, er habe ja Geld, u. drgl. Aber körperlich finde ich ihn sehr herunter. Hast du den Grisenhaften Ausdruck in seinem Gesicht, das Streben aller Gesichtszüge nach unten, bemerkt ? Auch ist mir sein aufgetriebener Magen und Unterleib aufgefallen. Oder war das schon früher so ? Nun physisch wollen wir ihn schon pflegen. Im Übrigen sind wir alle darüber einig, dass das einzige Rettungsmittel für ihn eine Anstellung ist ; er wird neu aufleben wenn er das Decret besitzt. Aber nur keine Komödie, ich bitte, ich bitte ! !

Deine Schwester.

Da ich den Brief heute nicht abschicken konnte, füge ich einiges hinzu. Er spricht zu seinen intimen Freunden wiederholt so : „Ich bin noch so müde, sie haben mich durch Italien geschleppt, durch die Schweiz, dann sind wir nach Bucarest gegangen, jetzt haben sie mich wieder nach Iassy geschleppt ; wozu denn, da ich hier nichts zu thun habe ? Ich will Niemandem zur Last fallen, ich will nicht mehr von Mildthätigkeit leben, dann lieber sterben". Nun sagen ihm Alle, er werde die Bibliothekarstelle erhalten, sei ihm das recht ? Dann erwidert er : „das wäre sehr gut. Wenn ich sie nur erhielte. Das Amt ist nicht schwer, das könnte ich schon versehen trotz meinem schlechten Zustand". Auch ist es mir angefallen, dass er sich nicht zu Allen gleich giebt. Er klagt entschieden nur seinen intimen Freunden z. B. Pompiliu, Paicu, Humpel ; zu Gr. Buicliu, Naum, einem gewissen Zaharia war er ganz anders, er zeigte mehr Haltung, war zum Teil heiter und im ganzen sehr verständig.

Iași, 10 aprilie 84

Expediată la 11

Trebuie să-ți mărturisesc Titus, că am rămas cu totul încremenită cînd am citit în scrisoarea ta ce comedie se va pune la cale în legătură cu numirea lui Eminescu. Dar așa ceva ar fi avut rost atîta timp cît s-a crezut Budha ; azi capul îi este cu siguranță

prea limpede încît să nu-şi dea seama, în cel mai scurt timp, de amăgirea grosolană. Ce influenţă ar putea avea asta asupra lui ? Cea mai vătămătoare ce se poate închipui. Şi noi înşine să-i spunem basmul din Iaşi, să facem din el un năred ridicol şi, pentru a-i menaja ideia fixă, să-l acoperim cu o falsă demnitate ? Nu, el ne este prea scump ; atunci mai bine adevărul gol şi foarte trist.

Deci, cel mai mare poet al ţării — cum îl numiţi — trebuie sau să piară de mizerie în România sau să fie obiectul filantropiei particulare ? nu, asta nu o cred niciodată !

Dacă am vorbit mereu de postul de bibliotecar, este pentru că tu l-ai propus. Dacă însă, nu se putea obţine, atunci întreaga propunere cădea şi trebuia găsit altceva. De ce nu l-a numit regina secretarul ei particular ? De ce nu i-a încredinţat vre-o misiune ştiinţifică oarecare, pe care s-o remunereze din casa ei particulară ? Aceasta, în orice caz, i-ar fi stat în putinţă. O asemenea ocazie nu i se va mai oferi ei în viaţă ! De ce nu se face, în general, absolut nimic, din ceea ce se face în toate ţările civilizate pentru a asigura unui poet, care pe deasupra mai e şi grav bolnav, mijloacele de existenţă necesare unei vieţi simple dar lipsite de griji ?

Eu încă nu sînt convinsă că el nu poate obţine postul de bibliotecar, în mod serios. Caragiani să se dea la o parte. Dacă ar fi vorba de un om sărac, care prin asta ar rămîne fără pîine, atunci procedeul ar fi inadmisibil. Dar domnului Caragiani, profesor universitar şi în acelaş timp profesor la Institutele Unite, acestuia să nu i se poată lua această sinecură ? Ar fi foarte bine. Nici un om n-ar fi împotrivă, peste tot s-ar încuviinţa.

Despre aranjarea lui Eminescu nu pot să-ţi comunic încă nimic precis ; am s-o fac la timpul potrivit. Deocamdată este bine găzduit, şi în măsura posibilităţilor, şi mai bine îngrijit.

N-am aflat confirmarea a tot ceea ce ai scris despre el ; aşa de ex. faptul că ar fi lacom de bani într-un mod nedemn. Dimpotrivă, de îndată ce-a ajuns, a vrut să-şi cumpere haine, şi azi şi-a cumpărat cîte ceva plătind fără întîrziere ; trebuie să ne dăm zilnic osteneala să-l avem la masă, căci se teme mereu să nu fie o povară şi-i propune mereu lui Pompiliu să meargă la restaurant, că el are bani etc., dar fizic îl găsesc foarte rău. Ai observat expresia bătrînicioasă a feţei lui, tendinţa tuturor liniilor feţei de a se lăsa în jos ? Mi-a sărit în ochi pîntecul său umflat. Sau era şi înainte aşa ? În sfîrşit, din punct de vedere fizic îl vom îngriji noi. În general sîntem toţi de acord că singurul mijloc de salvare pentru el ar fi o numire ; va renaşte cînd va fi în posesia decretului. Dar numai nu vreo comedie, te rog, te rog !

Sora ta

Deoarece nu am putut trimite scrisoarea astăzi, mai adaug ceva. El vorbeşte prietenilor săi intimi, repetînd aşa : „Sînt încă atît de obosit, m-au tîrît prin Italia, prin Elveţia, apoi ne-am dus la Bucureşti, acum m-au tîrît din nou la Iaşi ; pentru ce, cînd eu n-am nimic de făcut aici ? Nu vreau să fiu o povară pentru nimeni, nu vreau să mai trăiesc din filantropie, mai bine să mor". Atunci toţi îi spun că va obţine postul de bibliotecar, dacă îi convine ? El răspunde : „ar fi foarte bine. Numai dacă l-aş putea obţine. Serviciul nu este greu şi aş putea face faţă în ciuda stării proaste în care mă aflu".

Am observat, de asemenea, că nu se mărturisește tuturor la fel. Se plînge, în mod sigur, numai prietenilor săi intimi, de ex. lui Pompiliu, Paicu [1], Humpel ; cu Gr. Buicliu [2], Naum, cu un oarecare Zaharia [3] a fost cu totul altfel, a dovedit mai multă reținere, a fost în parte mai senin și în general foarte cuminte.

XLIII

Bukarest, Str. Polonă 23
Sonnabend d 14/26 April 84

Lieber Herr Slavici

Ihr erster Brief wurde heute mit grossem Jubel begrüst, Baby beschloss gleich, augenblicklich zu antworten. Die Anwesenheit des oesterreichischen Kronprinzpaares beschäftigt ihn aber, trotz des strömenden Regens der Alles verdarb, derart dass ich derweil doch allein schreibe, um Ihnen die Pădureanca möglichst bald zuzustellen. Bitte aber zerreissen Sie nicht die Seiten, welche Sie ändern, sondern senden Sie uns später beide Versionen. Die erste Hälfte ist ja tadellos schön ; über die 2. kann ich meine Meinung nicht ändern, obgleich ich sie getreulichst bis „pînză străvezie" aus Deutsche übersetzt. Falls Sie nicht ändern, denke ich, veröffentlich ich sie Ende Mai so wie sie ist.

Ich weiss nicht, ob ich mich freuen soll, das es Ihnen in der Alten Heimath so wohl gefällt, mein Egoismus wünscht so sehr Ihre Rückkehr, dass die Mitfreunde am Ihrem Wohlfühlen darunter leidet. Bukarest war schön im Blüthenschnee, jetzt ist es wieder frostig. H. Eminescu reiste am Charfreitag nach Iassy, Donnerstag Mittag hatte er bei der Königin Audienz. Sie war ganz besonders reizend und redete ihm so viel Muth zu, dass er auch ganz glücklich lächelte. Aus Iassy sind die Nachrichten nicht besonders, ich wünschte, ich hätte ihn in unser Haus genommen.

Vom Lirkus-Unglück werden Sie gelesen haben, von unsern Bekannten war Niemand da. Sonst spricht alles „Rudolph u. Stépjanie" der Einzug der Gäste machte sich schön, Bukarest hat sich als fastliche Stadt bewährt. Ich persönlich gehe weniger aus als je, arbeite an meinem Drama und bewahre mir die tragische Stimmung auch wo sie unbrauchbar ist. Herr Cantacuzène kommt nächste Woche mit dem fertigen 1 Bande Schopenhauers.

---

[1] Bucovineanul (născut la 27 iunie 1831) Pavel Paicu, poreclit T. Spacco și „porculețul mărunt" era profesor. Trecea drept limbut. Carp, dînd în 1867 relații despre Junimea scrie că Paicu a fost amendat „la tăcere de cinci minute. Paicu leșinat de mîhnire" (din G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941, p. 383). De la Junimea îl va fi știind poetul, cu care s-a împrietenit, cunoscute fiind legăturile strînse ale lui Eminescu cu bucovinenii).

[2] Gr. Buicliu, junimist, avocat în Iași, angajat o dată de G. Eminovici (de fapt de Eminescu) într-un proces cu Ion Drogli, soțul Aglaiei (vezi Aug. Z. N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, p. 56 și urm.), prieten cu poetul, pentru ajutarea căruia subscrie o dată 15 lei, alături de Humpel, Naum și Pompiliu (dintre cei pomeniți în scrisoare) și împreună cu care va fi îndepărtat din slujba statului, o dată cu venirea la putere a „roșilor" (liberalilor) în 1876.

[3] M. Zaharia (probabil același) figurează printre prietenii pomeniți de poet într-o scrisoare expediată lui Petre Novleanu din Liman, la 15 august 1885 (Aug. Z. N. Pop, *Contribuții...*, p. 453).

Auf Ihr gütig versprochenes Jahrprogramm warte ich mit Freude und grüsse Sie herzlich vom ganzen Hause.

Ihr ergebene
Mite Kremnitz

Traducere

București, str. Polonă, 23
Sîmbătă 14/26 Aprilie 84

Dragă Domnule Slavici,

Prima dvs. scrisoare a fost astăzi salutată cu mult entuziasm, Baby s-a hotărît pe loc să răspundă imediat. Prezența perechii domnitoare austriece îl preocupă însă, în ciuda ploii torențiale, care a stricat totul, în așa măsură încît deocamdată vă scriu singură, pentru a vă trimite cît mai repede Pădureanca. Vă rog însă, nu rupeți paginile pe care le modificați, ci trimiteți-ne mai tîrziu ambele versiuni. Prima parte este frumoasă fără cusur ; despre a doua nu-mi pot schimba părerea, deși am tradus-o exact în germană pînă la „pînză străvezie". Dacă nu schimbați nimic, cred că la sfîrșitul lui mai o public așa cum este.

Nu știu dacă trebuie să mă bucur că vă simțiți atît de bine în bătrîna patrie ; egoismul meu dorește atît de mult întoarcerea d-stră, încît bucuria legată de bunăstarea d-stră suferă. Bucureștiul a fost frumos în ninsoare, acum este din nou ger. D-l Eminescu a plecat în vinerea mare la Iași, joi după amiază avusese audiență la regină. Ea a fost deosebit de fermecătoare și i-a dat atîta curaj încît și el zîmbea cu totul fericit. Din Iași n-au venit vești deosebite, aș fi dorit să-l luăm în casa noastră.

Despre nenorocirea lui Lirkus veți fi auzit. Dintre cunoștințele noastre nu a fost nimeni acolo. Altfel totul spune (că) „Rudolph și Stephanie" ; intrarea oaspeților s-a desfășurat frumos, Bucureștiul s-a păstrat ca oraș ospitalier. Personal ies mai puțin ca oricînd, lucrez la drama mea și îmi păstrez dispoziția tragică și acolo unde nu este locul ei. D-l Cantacuzène vine săptămîna viitoare cu primul volum din Schopenhauer gata terminat.

Aștept programul dv. anual pe care ați avut bunătatea să mi-l trimiteți și vă salut din inimă din partea întregii case.

A dv. devotată
Mite Kremnitz

XLIV

Iassy, 30 April 84

Eminescu hat bis jetzt mit Pompiliu gewohnt, wird dieser Tage zu Burla ziehen. Es wurde beschlossen dass für seine Bedürfnisse monatlich 280 Francs verabfolgt werden, nähmlich die Summe, die er als Bibliothekar erhalten würde. Missir kam heute nicht zur Lection, somit könnte ich ihn gegen Erwarten nicht sprechen, kann also nicht mit Bestimmtheit angeben, wieviel die hiesigen Beiträge ausmachen. Dieser Tage soll das fixirt und dir mitgetheilt werden. Einstweilen sind noch 70 Francs bei mir, denn es wurden für diesen ersten Monat (8 April bis 8 Mai) nur 280 Francs Pompiliu übergeben.

Es wurde beschlossen, dass wir ihm selbst von nun an das Geld übergeben, indem wir es als eine monatliche Auszahlung für seine Gedichte, eine etwaige zweite Auflage u. drgl., darstellen. Für diesen zweiten Monat soll vielleicht die Sache wieder durch meine Hände gehen. Für die Zukunft wollen wir schon sehen, wie wir das einrichten, da mit Eintritt der grossen Ferien beinahe Alle verreisen, ich vielleicht auch.

Er ist forwährend wohl, vielleicht wohler als früher. Gedrückt ist er noch immer — natürlich ! Seine Schwarzseherei erweist sich ja als ein weiterer Beweis für die Gesundheit seines Urtheils.

Emilie

Traducere **Iaşi 30 aprilie 84**

Eminescu a locuit pînă acum la Pompiliu, zilele acestea va pleca la Burlă. S-a hotărît să i se trimită lunar 280 franci, adică suma pe care ar fi primit-o ca bibliotecar. Missir nu a venit azi la lecţie [1], aşa încît, contrar aşteptărilor, nu i-am putut vorbi şi deci nu pot preciza exact la cît se ridică contribuţiile de aici. Zilele acestea se va fixa şi ţi se va comunica. Deocamdată mai sînt la mine 70 franci, căci pentru această lună (8 aprilie—8 mai) i s-au trimis lui Pompiliu numai 280 franci. S-a hotărît să-i trimitem lui însuşi de-aci încolo banii drept o remuneraţie lunară pentru poeziile lui, pentru vreo a doua ediţie sau ceva similar. Pentru această a doua lună probabil că chestiunea va trece tot prin mîna mea. Pentru viitor vom vedea cum să aranjăm lucrurile, cu atît mai mult cu cît o dată cu începerea vacanţei mari pleacă toţi, probabil şi eu. El se simte tot timpul bine, poate chiar mai bine decît înainte. Apăsat mai este, fireşte ! Pesimismul său se dovedeşte a fi încă o probă privitoare la sănătatea judecăţii sale.

Emilia

XLV

Iassy, 4 mai 84

Missir sagte mir, in Iassy würden 200 Francs monatlich gesammelt worden, so dass von Bucarest nur 80 monatlich geschickt werden müssten. Sollte da mehr eingehen, würde man es wohl für Eminescu zurücklegen.

Für den nächsten Monat — 8 Mai bis 8 Iuni — ist keine Sendung aus Bucarest nöthig. 200 frcs. hat mir Missir bereits übergeben ; 70 sind vom vorigen Monat geblieben ; die fehlenden 10 Francs lege ich dazu.

Emilie

Traducere

Missir mi-a spus, că în Iaşi se strîng lunar 200 fr. aşa încît din Bucureşti nu mai trebuiesc decît 80. Dacă va sosi mai mult, va fi pus de-o parte pentru Eminescu.

Pentru luna viitoare — 8 mai pînă la 8 iunie — nu este necesară nici o expediere din Bucureşti. Missir tocmai mi-a dat 200 fr ; 70 au rămas din luna trecută ; cei 10 fr. lipsă îi adaug eu.

Emilia

[1] Era profesor la „Institutul Humpel".

XLVI

Iubite Domnule Maiorescu !

Reîntorcîndu-mă din Iaşi, am găsit de această dată o linişte pare că mai mare decît în alţi ani. Mi se pare că politica începe a fi indiferentă pentru cea mai multă lume. Numai Panu se frămîntă cu teoriele sale constituţionale. În numărul din urmă tratează iarăşi o asemenea chestiune în care de această dată numele Dvoastră şi a D-lui Carp este ţesut în principii constituţionale. Fiindcă poate nu aveţi ocazie să găsiţi jurnalul în chestiune, vi-l trimit.

Pe Eminescu l-am găsit mult mai bine decît l-am lăsat. E mai vesel, vorbeşte şi rîde mai mult, adecă spune în formă veselă ceea ce înainte tăcea cu resignaţie şi ceea ce-l roade încă la inimă : starea în care se află şi viitorul său. Am uitat să vă spun că a fost la Răpedea, unde însă n-a voit să facă hidroterapie, fiindcă n-a fost nime să-l silească. Este prin urmare aceeaşi lipsă de iniţiativă în sufletul său ca şi mai înainte. Mi-a spus că ar vrea să lucreze şi n-are îndemn, care ar trebui să-i vie numai dacă ar fi silit. Oricum ar fi însă, acum în această toamnă trebuie să ştiu ce se face cu Eminescu. Să i se poată găsi ceva sau dacă cotizaţiile trebuie să urmeze mai departe, atunci trebuie să ştiu, pentru ca să o spunem celor ce le plătesc şi să se continue pe atît pe cît fiecare poate şi vrea să dee fără să se simtă îngreuiat.

Vă rog, dar D-le Maiorescu, să aveţi bunătatea să-mi spuneţi ce să fac.

Eminescu este foarte econom sau mai bine zis zgîrcit, poate fiind că se jenează să cheltuiască bani despre a căror origine nu-şi face iluziuni. Din cînd în cînd fără ştirea noastră îşi scaldă necazurile cu ceva vin, deşi ştie şi nu lipsim de a-i spune că nu e bine pentru sănătatea lui. Dar cît ţine Eminescu la sănătatea lui, observaţiile noastre nu-l împiedică a se lăsa să fie sedus de către Petre Grigoriu, ca să petreacă împreună. Dealtmintrelea tot glumeşte ba că vrea să se facă călugăr, ba că nu găseşte stricnină, ca să-şi curme zilele.

Dl Negruzzi nu s-a întors încă din străinătate. Vă rog arătaţi respectuoasele mele salutări Doamnei şi Domnişoarei Maiorescu.

Al Dvoastră devotat amic,
P. Missir

Iaşi 30 august 1884[1]

XLVII

Iaşi 6 mai 1886[2]

...a conţinutului şi la cele scrise de tine :
die Wirklichkeit ist weder so leicht noch so schwer wie die Vorstellung von ihr, da sie weder die Klarheit und Vollendung des Begriffs, nach dessen scharfe, ausscheidende

[1] Scrisoarea a mai fost publicată cu mici prescurtări de I. E. Torouţiu în *Studii şi documente literare*, vol. IV, p. 183—184.

[2] Fragment dintr-o scrisoare, în românește, a Emiliei Humpel către fratele său, datată însă de altcineva.

Abgeschlossenheit hat, sondern durch zahllose Uebergänge ebensowohl getrübt als gemildert wierd [1].

Şi publicarea: „Precedente constituţionale etc." am găsit-o bine scrisă şi de o putere convingătoare. Dar mai ştii prin ce poţi convinge pe oamenii de la noi şi întrucît în această ţară există *convingere?* Parcă n-am ajuns la acel grad de evoluţiune sufletească care pare a fi necesară pentru ca un asemenea product să se dezvolte cu un fel de forţă vitală. Căci şubredele aşa numitele convingeri cu care se face pe aici larmă, mai poate fi vorba de ele?

Eminescu sigur că nu merge bine. E mai mult o decadenţă morală decît o reducere intelectuală ce-ţi bate la ochi în el în timpul din urmă. Dacă vorbeşti cu el ai răspunsuri corecte, raţionale; dar e cinic, nepăsător la culme, încît îl suporţi cu greutate. Asta e ceva nou în el, cred, şi desigur nimic bun.

Despre Slavici ştiam că s-a însurat. Mi-a anunţat atît logodna cît şi cununia [2].

XLVIII

Stimabile Domnule Maiorescu,

Scuzaţ vă rog căm iau permisiunea a apela la Dvoastri fără avea onoari a vă cunoaşti personal.

Dar fiind convinsă de generoasa Dvoastră bunatate către nefericitu meu frate Mihai, îm eu curaju a apela co rugăminte la Dvoastri, de care cred că de nu mi'ţi puteo faci, cel puţin nu te vei supara pe mine.

Făcînd o cură miopatică mai aproape 3 luni pentru paralizarea de cari sufer din fragita mea copilarie, mă simt foarte bine.

Când am întreprins cura, am pus condiţii de miea folosi sâi dau 700 franci; în caz de nu, 100 cheltuelele aparatilor. Acuma, cunoscând on progres de cari nu am avut nici odată macar speranţa, sunt silită să plătescu Doctorului care pleacă. Vă rog, din adâncu inimii, făceţimi acest bine de care vaş rămâne recunoscotoare tot restu vieţi mele; âmprumutaţimă cu 600 franci pe termin de 2 luni.

Repet miile mele rugămint a nu mă refuza. Apel la Dvoastri cu toată încrederea şi stima pe cari vo port de cînd ştiu cum sprijinit pe Mihai.

Sperezi la on respuns.
Cu toată stima, salutare,

Henriette Eminescu

Adresa mea
Dra. H. Eminescu, Bottoşani
Bottoşani 1886 Ober 19/7

---

[1] ...realitatea nu este nici atît de simplă, nici atît de complicată ca reprezentarea ei, căci ea nu are nici limpezimea şi perfecţiunea noţiunii, nici omogenitatea precisă şi delimitatoare a acesteia (a noţiunii), ci este tulburată şi atenuată de nenumărate treceri.

[2] Aci se termină fragmentul de la Arhive.

XLIX

Iași, 2 Iunie 87
Trimisă la 3 Iunie

Tite dragă,

Ce vei fi gîndind despre tăcerea mea?... Probabil, ce e de gîndit: că nu știu unde-mi stă capul de treabă, și că la Credit nu s-a decis nimic. Tot așteptam să-ți pot scrie ceva pozitiv. Stravolca s-a informat în cîteva rînduri; o dată i-au zis că e probabil că vor plăti creditorii și că vor rămînea ei singuri creditori; pe urmă i-au spus că asta nu merge, că o parte din membrii consiliului s-a opus, că vor rămînea pe lîngă bonificarea celor 50% ; i-au mai spus că în iulie sau august vor cumpăra scrisori pentru restul banilor, fiindcă atunci sunt mai eftine. Dar, în fine, ei nu mi-au făcut nici o comunicație în scris, și cînd Stravolca le-a zis să o facă, răspundeau că „de ce?". Nu e tot atîta dacă-i spunem prin dvoastră?" — pe urmă rămăsese că au să se mai consulte și apoi să-mi scrie. Nu știu, să mai chem pe Enacovici, ca să caute el a duce lucrul la un sfîrșit?

Roiu mi-a cerut 1000 franci pentru purtarea procesului și a primit deja 500. În zilele acestea, la 8 Iunie, are un termin la Tribunal, la care însă nu se va prezenta, așteptînd să se prezente la Curtea de apel.

Despre Eminescu vei fi avînd acum știri mai exacte. Nebuna de soră-sa alarmase toată lumea prin telegramele ei exaltate. Dar, nu e vorba, e bolnav, e o recrudescență a boalei; o recidivă nu se poate numi nu numai fiindcă el n-a fost sănătos în toți acești ani, ci și pentru că starea lui de acum nu se aseamănă cu izbucnirea boalei de acum 4 ani. A început a avea acum vreo două săptămîni mari dureri de cap, pe urmă pare a fi avut convulsiuni (curios lucru, nu pot afla ceva de tot pozitiv, deși Pompiliu a fost la Botoșani) în urma cărora nu mai vorbește nimic, nu mănîncă aproape nimic și chiar acel puțin numai după multă luptă. După aceste date starea sa pare a fi destul de desperată, totuși medicii nu-l consideră ca perdut. Este acum internat într-un spital din Botoșani, unde are odaea lui proprie și un servitor esclusiv al lui, care nu se mișcă de lîngă el.

Serata dată în beneficiul lui a fost alaltăieri și a avut un rezultat neașteptat. Am vîndut 165 bilete (à 5 franci), fără să fi fost un anunciu de un singur rînd prin jurnale; scurt și simplu, pe mine nimenea nu m-a refuzat; ba în chiar seara producțiunei am trebuit ca să refuz la cîteva persoane bilete, fiindu-mi frică să nu vie toți cîți luaseră bilete și să nu se nască pe urmă vre-un scandal din cauza lipsei de scaune. Așadar, am încasat pentru Eminescu prin acel concert 825 franci. Iar rezultatul moral a fost cît se poate de mare. Dar mărturisesc și eu că producțiunea a fost bine combinată și bine executată. Din persoane streine luase, între altele, parte nevasta consulului german, care cîntă foarte bine și este o persoană atît de simpatică, încît toată lumea e încîntată de ea. Îți trimit aci două programe și o listă de subscriere ca să vezi cum am făcut. Dar te rog trimite-mi la ocaziune lista înapoi, mi-ar putea servi ca piesă justificativă.

Adio, Tite dragă. Mai scrie-mi și tu
Emilie

L

9 iunie 1887

Eminescu revenit boala. Tăcut şi nesimţitor.
Regulaţi, *Pompiliu Cuza* [1]

LI

Iaşi, 20 Iunie 1887

Tite dragă,

Nu-ţi poţi închipui ce e pe capul meu de treabă ! Şi în genere, nici tu nici Aneta nu vă puteţi închipui ce greu am trăit şi trăiesc eu, cum îmi este mie în sufletul meu, cît de puţin se potrivesc pentru mine asemenea planuri făcute cu vioiciune şi cu un fel de optimism, din care n-am nici o umbră în mine, şi care se şi potrivesc la situaţiunea mea în viaţă ca nuca în perete. Între altele am şi aşteptat să văd dacă-mi plăteşte lumea ce-mi datoreşte ca să ştiu ce pot face în vacanţă. Ei bine, pînă acum nu mi s-au plătit restanţele, prin urmare nu pot face planuri pentru vară. Te rog, nu-mi vorbi de cei 400 franci, de care tot vrei tu să mă dispensezi ; mai întîi nu primesc absolut să fiu dispensată de ei, şi apoi nici nu-mi sunt de vr-un ajutor cei 400.

Şi apoi sunt obosită — *obosită*. Voi *linişte* şi numai linişte. Eu ştiu bine că voi n-aveţi trebuinţă de mine, şi că aceste planuri le faceţi numai pentru a-mi procura mie o recreaţiune, pentru a-mi face mie un bine. Dar credeţi-mă, nu e acesta binele de care am eu trebuinţă.

Dacă vreţi să mă ţineţi în curent de ceea ce faceţi, scriindu-mi din cînd în cînd aici în Iaşi, poate că ne vom putea întîlni undeva — sau în Svitera, unde am putea veni după voi, sau la Viena cînd vă veţi fi dirijat deja spre casă. Şi eu vă voi da mereu informaţiuni despre mine.

Bine a făcut Aneta de n-a venit. Va fi simţit ca şi mine că asemenea intimitate completă trebuie să se dezvolte cu încetul. Cînd văd odaea mea încărcată de hîrtii de tot felul, pe care, pentru a le deosebi, le împrăştiau cîte o dată pe toate scaunele, simt că mi-ar fi penibil a vedea pe Aneta în această dezordine şi trăind cu mine în goana în care mă aflu acum.

Tite dragă, mai scrie-mi cîteva rînduri, ca să ştiu ce mai faceţi. Tu, — pe cît îmi aduc aminte -- nu am scrisoarea ta la dispoziţiune — pleci în zilele acestea.

Îmi pare bine de divorţ. Ţi-ai ajuns scopul şi trebuie să fii mulţumit. Ce mai e pe la Berlin ? Poate-mi scrii şi despre aceasta ceva. Eu n-am mai răspuns Clarei la acea scrisoare. N-am timp, s-a isprăvit. Cum îi mai este Liviei acum, după acel pas decisiv din parte-i ?

De la Credit nimic precis. Am primit de la ei o scrisoare, prin care îmi comunică că au schimbat 39000 în scrisuri — ceea ce ştiam — şi că la începutul lunii Iulie vor schimba restul, fiindcă cred că starea bursei va fi atunci favorabilă pentru schimbare. A fost Enacovici pe aici şi i-a făcut lui Stravolca mai multe propuneri pentru Credit. Rămîie să se înţeleagă Stravolca cu ei.

---

[1] Este telegrama expediată lui Maiorescu de către Pompiliu Cuza din Botoşani, în momentul revenirii bolii în 1887, cînd poetul se afla la Botoşani (vezi şi doc. XLIX).

La înfățișarea din 5 Iunie, în procesul ce a intentat Roiu, s-a aplicat art. 151 (dacă nu mă înșel în cifră — am alte cifre în cap acum), prin urmare s-a fixat un alt termin la 25 iunie.

Aud că lui Eminescu îi e mai bine. După ce publicasem deja în „Liberalul" rezultatul producțiunii, am mai primit de la familia Rosetti-Tețcanu 60 franci pentru același scop — ei erau atunci la țară (nu banii, Roseteștii). Prin urmare serata a produs 885 franci din care 200 s-au trimis la Botoșani iar restul de 685 sunt depuși pe numele lui Eminescu la Casa de Economie. Și noi ne ferim de faimoasa Henriette și de dl. Eminovici.

Tite dragă, nu știu ce să-ți mai scriu din multele lucruri ce am în cap în stare de chaos. Cînd m-oi mai lumina, îți voi mai scrie.

Te sărut din suflet și te rog nu te supăra pe mine fiindcă nu urmez planul tău.

Sărută din parte-mi pe Aneta, dacă vrea să primească această intimitate din parte-mi. Îmi aduc aminte că am început la București a-i zice pe nume, și că ea nu mă scotea din „madame". Dar asta o zic în treacăt, știu bine că asemenea lucruri n-au însemnătate. Mie îmi venea să-i zic pe nume, ei încă nu-i venea.

Dacă ar fi cu putință, i-aș scrie cîteva rînduri pentru a avea de la Aneta informațiuni despre cele ce faceți. Sper a primi de la unul sau de la altul cîteva rînduri.

Emilie

LII

SOCEC et COMP.

București 30 ianuarie 1888 [1]

D-lui Titu L. Maiorescu

Loco str. Mercur No. 1

Urmînd a pune sub tipar o nouă ediție a *Poesiilor* lui Eminescu, Vă rugăm a ne spune dacă să trimitem tot D. Voastre corecturele de cetit și cui vom avea să plătim, la timpul său, honorarul cuvenit.

Cu osebită stimă

Răspuns la 17 martie

Onorarul firește lui Eminescu (Botoșani), (după scrisoarea lui din 14/26 Martie). Corecturele le fac eu T. M. [2]

LIII

București, 27 iunie 1888

Stimate Domnule Socec,

Pentru Eminescu, care este aici și nu e în starea sigură de a se îngriji însuși, se formează un comitet de amici care să-l ia iarăși sub un fel de tutelă. Din acest comitet

[1] Ar putea fi și februarie, scrisul fiind greu lizibil.
[2] E obișnuita notă a lui Titu Maiorescu pe scrisori.

face parte şi D. N. Pătraşcu, secretar de Legaţiune ataşat acum la Ministerul de Externe. Vă rog, daţi d-lui Pătraşcu acomptul de 500 lei noi pentru ediţia a treia a poesiilor lui Eminescu şi priviţi deocamdată această scrisoare drept chitanţă.

Cu deosebită stimă,
T. Maiorescu [1]

LIV

Mult stimate Domnule,

De mai multe zile nu mă aflu tocmai bine, încît deşi am foarte puţin de adaos, totuşi n-am putut nici termina, nici revedea şi corige lucrarea mea. În starea în care este astăzi lucrarea, n-am curajul s-o prezint. Îmi trebuie încă cîteva zile sau cîteva ore măcar de dispoziţie, ca să pot termina şi atunci bucuros voi avea onoarea de-a V-o prezenta. C-o scriere necompletă şi încă plină de neajunsuri şi erori nu cutez. Al. D-Voastră supus şi recunoscător M. Eminescu [2].

LV

Chitanţă

Am primit suma de una sută douăzeci franci de la Dnul Nicolae Petraşcu. Bucureşti 9 Decembrie 1888.

M. Eminescu

LVI

Regatul României
Preşedintele Trib. Ilfov
secţia II civilă corecţională
No. 2959

Bucureşti 4 Iunie 1889

Domnule,

Conform Jurnalului No. 2783/89 al acestui Tribunal, am onoarea a Vă comunica că sunteţi confirmat membru în consiliul de familie al interzisului M. Eminescu, şi

---

[1] Pe contra pagina scrisorii citim : Suma din faţă de cinci sute de lei (500) am primit-o. N. Petraşcu.

[2] Dintr-o eroare această carte de vizită n-a fost tipărită în revistă în ordinea care credem că i se cuvenea, fiind după toate aparenţele mai nouă de iunie 1887. La republicarea în volum a documentelor va fi integrată locului potrivit ei. Am aşezat-o acum aci pentru a fi alături de un alt document scris de poet, următoarea penibilă, dintr-un punct de vedere, chitanţă prin care poetul era pus să certifice primirea banilor ce i se dădeau. E, de altfel şi ultimul document scris de mîna lui, dintre cele pe care le-am găsit.

rugîndu-Vă a Vă convoca pentru ziua de 10 Iunie curent, împreună cu ceilalţi Membri şi a aviza conform art. 330 C.C.

Primiţi asig. consid. mele.

Preşedinte
(indescifrabil)

Grefier
(indescifrabil)

Domniei-Sale

Domnului Titu Maiorescu str. Mercur No. 1 [1]

LVII

Bucureşti 28 iunie 1889

Domnul meu,

Dacă scopul pentru care s-a făcut colecţia [2] s-a schimbat e departe de mine ideia de a cere banii înapoi, din contră, vă declar că sînt pe deplin de acord cu demersul Dvstră de a se face un grilaj şi un monument la mormîntul mult regretatului Eminescu.

---

[1] Radu D. Rosetti în „Adevărul literar şi artistic" din 17/IX 1922 (căruia-i va răspunde C. Botez) spune că dosarul de punere sub interdicţie a lui Eminescu poartă nr. 645/1889, la secţia II a Tribunalului Ilfov. «La 13 IV 1889 cu adresa no. 6749 procurorul Mavrus cere primului preşedinte al Tribunalului Ilfov constituirea unei curatele pacientului M. Eminescu. Procurorul indică în acelaşi timp preşedintelui Tribunalului că bolnavul are ca prieten bun pe Mihail Brăneanu, redactor-şef la „România liberă". Acesta, sesizat constituie un consiliu compus din T. Maiorescu, Dem. Laurian, St. Mihăilescu, I. L. Caragiale, I. Gh. Valentineanu şi Mihail Brăneanu, care convocaţi conform articolului 440 din Procedura Civilă (jurnalul 2783/89) depun la Secţia a II-a un proces verbal în care sînt de părere că „boala fiind în recidivă, reclamă interdicţia pacientului şi rînduirea unui tutor care să poată primi de la Stat pensia lui viageră şi să poată îngriji de întreţinerea interzisului". Procesul verbal al Consiliului este scris în întregime şi depus de Titu Maiorescu care, după cum e cunoscut, era şi avocat. Semnarea actului s-a făcut la 12 iunie 1889». Peste puţin timp, C. Botez, tot în „Adevărul literar şi artistic", în no. 100/22 X 1922, dă următoarele amănunte: «Procurorul care a cerut instituirea unei curatele a fost Henry Catargi. Membrii tribunalului care au închis dosarul, din cauza morţii poetului, au fost Victor Rîmniceanu, actualmente prim preşedinte la Înalta Curte de Casaţie şi Al. Mimmy. Actul de expertiză a fost iscălit de trei medici din care numele celui de-al treilea e indescifrabil. Procesul verbal al membrilor consiliului de familie ce reclamă interdicţiunea poetului, „boala de care suferă acum *în a doua şi cea mai grea recidivă*" şi conchide pentru orînduirea unui tutore care să poată primi pensiunea lui viageră de la stat şi „să poată îngriji de cuviincioasa întreţinere" a interzisului poartă data de 10/28 iunie 1889 şi este *numai* semnat de Maiorescu şi ceilalţi membri ai consiliului de familie. Din faptul însă că procesul verbal e scris cu cerneală neagră şi tot cu aceeaşi cerneală e iscălit şi Maiorescu, pe cînd iscălitura celorlalţi membri e cu cerneală violetă, se poate deduce că procesul verbal a fost întocmit în afară de tribunal şi dictat de tribunal unui secretar al său, pentru că nu se aseamănă de fel caracterele din iscălitura lui Maiorescu cu scrisul din acel proces verbal». La locul cuvenit litigiul asupra acestui amănunt va putea fi, pentru cine se interesează de astfel de chestiuni, lichidat. Acesta e ultimul dintre documentele ce poartă o dată anterioară morţii poetului.

[2] Evident, *colecta*, însă librarului îi era mai familiară *colecţia*.

Mă folosesc de aceasta spre a Vă comunica că voi pune chiar zilele acestea o ediţiune nouă din *Poesiile* lui Eminescu, despre ceea ce voi pune în curent şi pe Dnu Maiorescu, ca să poată dispune cum va crede Dsa mai bine de suma ce am dat şi în trecut pentru fiecare ediţiune.

Cu deosebită stimă,
J. Socec

Domnului M. Brăneanu, redactor la ziarul „Constituţionalul"

LVIII

Botoşani, 1889, august 16/28

Stimabile Domnule Majorescu !

Am primit o înştiinţare de la *Dlu* casier Balan, din Botoşani, că este depozit o *mie de franci,* pensia fratelui meu, Eminescu, pentru-a căror bani i s-a trimis mandatul prin Minister, lui personal ; mandatul perzîndu-se vă fac cunoscut să luaţi Domnia-voastră o demarşă cum veţi voi şi vă va lasa inima, avînd deplină încredere că veţi urmări după lege mandatul ca un adevărat părinte care-aţi fost totdeauna faţă cu ne-norocirile ce au înconjurat pe iubitul meu frate.

Din parte-mi vă rog să bine voiţi, a-mi face cunoscut despre distribuirea acelor bani. În aşteptarea unui răspuns, primiţi, vă rog, considerarea deosebitei mele stime

Henriette Eminescu [1]

---

[1] Încadrată în chenar negru şi părînd a fi redactată de altă mînă, scrisoarea pune prin acel „vă rog să bine voiţi a-mi face cunoscut despre distribuirea acelor bani" în altă lumină apetiturile băneşti ale Harietei. De altfel, într-un articol din ziarul „Ţara" (6 aprilie 1904) D. Teleor aduce şi el precizările de mai jos :

EMINESCU PENSIONAR

Un publicist din Iaşi a afirmat unde-va că Henrietta Eminescu a profitat de nebunia fratelui său ca să-i mănînce pensia. Lucrul e inexact.

Cea d'intîi pensie a lui Eminescu, după ce a înebunit era produsă din cotizaţii benevole ale prietinilor săi intimi.

Dau aci un model de chitanţă pentru perceperea banilor :

Chitanţă

No....

Am primit de la d. I. Gh. Ocăşanu suma de lei 5 pentru M. E., prin care s-a achitat de rata pe luna Septembrie 1883.

Bucureşti, Sept. 1883. Casier
A. Chibici-Rîvneanu

Aceste cotizaţiuni nu erau fixate la suma de cinci lei ; d. Maiorescu a dat în ziua întîi trei sute lei, bani pe cari i-a încasat imediat d. d-r. Sutzu, pentru întreţinerea poetului.

Şease luni a ţinut această contribuţie, cît a stat Eminescu la Döbling în Viena, şi cea mai mare parte din subscriptori nu ştiau pentru cine dă. Li se spunea atît : „pentru un literat bolnav".

Membrii *Junimei* au strîns la plecarea lui Eminescu de la Viena în Italia, o mie de galbeni în aur pe cari i-a primit chiar autorul lui *Călin* în mînă.

Mi-aduc aminte, că regretatul meu amic spunea singur cu mirare că el a avut în portofel o mie de galbeni.

Întors în ţară, comuna Botoşani i-a votat o pensie de trei mii lei pe an.

LIX

Epoca
ziar cotidian
Administrația

Îmi permit a face cunoscut Domnului Maiorescu că m-am conformat numaidecît sfatului Domniei Sale.

Am scris ddlor Socec și Djuvara, singurii streini în listă [1], așa ca să nu se simtă deloc atinși.

D. Socec mi-a răspuns ; de la D. Djuvara, care e la Brăila, n-am primit nici un răspuns.

Eu cred că și pentru ceilalți trebuie o satisfacție. Ca compensație a întîrzierii, o relație în gazetă de cum stau lucrurile ; dar d. Stemill [2] nu e încă nici azi gata cu regularea socotelilor pentru banii dați la înmormîntare de ministerul de interne. Luni numai va fi gata, mi-a zis.

Doctorul Neagoe [3] a primit cu plăcere însărcinarea pentru Transilvania. Eu și cu el continuăm a strînge ce putem cu lista, de la oamenii de aproape, căci după părerea lui ne va trebui mai mult decît două sau trei sute de lei pentru lucrările pregătitoare la mormînt. Din suma adunată cu lista, 160 de lei i-am dat pentru coroana „amicilor" [4].

1889 Iunie 30

Devotat servitor
M. Brăneanu

Cît timp a beneficiat de această pensie nu știu. Un lucru rău însă era : cele trei mii de lei i se trimeteau o dată toate la finele anului. Și Eminescu, cheltuitor din fire, le isprăvea iute.

În 1889 fiind la „România Liberă" este anunțat că va primi pensia de la Botoșani. Mare veselie în redacție : D. D. Racoviță-Sphinx, îi zice în glumă :

— Eminescule, am nevoe de două mii de lei. Dă-mi tu dacă-ți vin banii.

— Cum nu, dragă Racoviță ! Cu cea mai mare plăcere !

Camera și Senatul i-au votat o pensie de 250 lei pe lună, însă n-a mai trăit de cît două luni ca să se bucure de acești bani, și aceste două luni dureroase le-a petrecut în ospiciul *Caritatea*.

D. Teleor

[1] Adică singurii „neîmpămînteniți" la vremea aceea dintre binevoitorii care figurau pe o listă de subscripție pentru ajutorarea lui Eminescu și apoi pentru îngrijirea mormîntului său (vezi și doc. LVII).

[2] Pseudonimul lui St. C. Michăilescu. Pentru amănunte vezi Anghel Demetriescu — *Opere*, Ed. Fundațiilor, 1937, ediție îngrijită și prefațată de Ov. Papadima.

[3] Dr. Ion Neagoe, din Sebeș-Hunedoara, după unele informații, din Brașov, după lista *României June*, al cărei membru, alături de poet (vezi Aug. Z. N. Pop, *Contribuții....*, p. 441), fusese medic la C.F.R. și, în perioada bolii, unul dintre medicii curanți ai lui Eminescu. Prieten încă de la Viena cu Maiorescu, era junimist și, prin soția sa, rudă cu alți cunoscuți ai poetului : ardelenii Alexandru Roman (1826—1897), redactorul „Federațiunii" și fratele său Iosif Roman (1828—1908), tatăl Veturiei, soția doctorului.

[4] În jurul acestei „coroane" Aug. Z. N. Pop *(Contribuții...*, p. 539—541) produce, ca și în alte locuri, o nedreaptă filipică, citind în același timp rău un document clar : o listă pe care scrie *Pentru înmormîntarea lui Mihai Eminescu* e citită *lista de subscripție a junimiștilor pentru cumpărarea unei coroane a amicilor pe mormîntul lui Eminescu*, în ciuda evidenței documentului, pe care aparatul de fotografiat îl *redă* în cartea sa exact.

LX

Stimabile Domn ! [1]

Conform dorinţei Dvoastre Vă trimet „Familia" Nr. 2 anul 885. Biografia fratelui Mihail este exactă, cu deosebirea că s-au născut în satul Ipoteşti lîngă oraşul Botoşani, depărtare 1 ½ oră, proprietatea tatălui nostru.

Gimnasiul superior nu l-au terminat aici din desperare că murise Pumnul. Îmi aduc aminte că după înmormîntarea lui Pumnul ş-au depus cărţile sub scaun în grădina publică, ş-au plecat spre casa părintească. Întrebat de părinţi de ce au fugit de la şcoală ? El plîngînd răspunse : „Mai mult n-am ce face în Cernăuţi. Pumnul nu mai este — au murit". Părinţii în loc să-l mustre au plîns şi ei, noi copii văzînd că plîng părinţii începurăm şi noi, aşa că acea scenă nu se va şterge nici odată din memoria mea.

Cum s-au dezvoltat caracterul său în urmă nu ştiu, ca copil şi băet era foarte drept, blînd, bun şi milos, totodată despot mare şi pesimist.

În anul 1871 părăsii şi eu ţara, el fiind la studii în Viena. La moartea mamei 1876 l-am văzut pentru ultima oară ca bărbat sănătos, atunci era deja în Iaşi ca functionari. Cred că de la 1871 în coace *Dlu* Maiorescu va şti mai bine viaţa lui activă. Sînt multe scene din copilărie care mi le reamintesc, însă sînt de prisos a le spune căci nu pot fi bune pentru biografie.

Cînd nu vă va mai trebui foaia „Familia" veţi bine voi a mi-o reîntoarce.

Primiţi vă rog şi cu această ocazie asigurarea deosebitei stime ce vă conservă.

A. Drogli

Cernăuţi 3 Iulie/889

[1] Scrisoarea, minus ultimele două fraze, a fost publicată de I. E. Torouţiu în *Studii şi documente literare*, dar pentru integralitate şi pentru a reaminti seriozitatea cu care se informa şi îl privea Maiorescu pe Eminescu o reproducem aci din nou.

UN PROCES-VERBAL DEOSEBIT AL REVIZORULUI M. EMINESCU

DE

OCTAVIAN MĂRCULESCU

În arhiva primăriei din comuna Tansa, ce făcea parte din județul Vaslui, se afla un Proces-verbal redactat de M. Eminescu, cînd inspectase școala primară din Tansa. În prezent există o fotocopie, originalul s-a pierdut.

M. Eminescu, în ziua de 1 iulie 1875, a fost numit revizor școlar al județului Iași și Vaslui. În această calitate are posibilitatea să cunoască îndeaproape organizarea defectuoasă a învățămîntului primar, nivelul intelectual al dascălilor, felul cum își fac datoria, starea școlilor, frecvența slabă a elevilor, traiul țăranilor, abuzurile funcționarilor administrativi — material bogat care-i va servi pentru a scrie mai tîrziu documentatele articole din „Timpul".

Pe cînd Eminescu era în orașul Vaslui, îndrumînd conferințele de metodică pentru învățătorii din județul respectiv [1], e informat că „domnul prefect (Donici) în unire cu domnul deputat Bastaki au întocmit *Tabloul pentru reorganizarea școalelor rurale din județul Vaslui*" [2], prin care prevedeau înființarea de școli la sate nu în interesul populației rurale, ci în interesul exploatatorilor: moșieri, arendași și primari ce aveau copii de vîrstă școlară.

Poetul revizor, care dorea ridicarea satelor prin școli, comunică Ministerului Instrucțiunii hotărîrea sa de a trimite „în curînd un tablou minuțios bazat pe privirea reală a lucrurilor și pe trebuințele vădite ale localităților" [3].

Totodată roagă pe ministru „pân-atuncea" să nu ia în seamă tabloul trimis de prefectură: „căci mă tem că acesta să nu fie departe de a acoperi trebuințele reale ale populației..." [4].

---

[1] Mircea Ștefan, *Mihai Eminescu-Revizor școlar*, Editura de stat didactică și pedagogică, Buc., 1956, p. 288, p. 55.

[2] M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, Prefața de Ion Scurtu, vol. I (1870—1877), București, 1905, Institutul grafic „Minerva", p. 451, p. 248.

[3] *Ibidem.*

[4] *Ibidem.*

Deoarece părăsirea conferinței învățătorilor județului Vaslui era un gest temerar, Eminescu motivează astfel Ministerului: „Fiindcă această cestiune (reorganizarea școalelor rurale) mi-a părut mai importantă decît asistența mea la conferințele învățătorilor, l-am rugat pe Dnul G. Hrisoscoleu, directorul școalei primare din Vaslui, ca să mă înlocuiască de la 10—29 august, iar în vremea aceasta am inspectat aproape tot județul Vaslui" [5].

Inspectînd școlile rurale demască Ministerului Instrucțiunii administrația coruptă, populația rurală exploatată și sărăcită de dări, care trăia mai rău decît pe vremea iobăgiei [6].

Poetul revizor vizitează „54 de cotune", menționînd lista lor, iar constatările sale obiective le trimite Ministerului în 28 august 1875 cu un *Raport provizoriu despre inspecțiile făcute în județul Vaslui, în interesul formării unui tablou exact pentru reorganizarea școalelor* [7].

Dintre numeroasele Procese-verbale redactate de Eminescu în perioada de la 10—28 august 1875 prezintă un caracter deosebit Procesul-verbal din 24 august 1875, privind școala primară din comuna Tansa, județul Vaslui. În *Registru pentru Vizitatori* Eminescu face următoarele *Observațiuni* [8].

> Astăzi inspectînd școala din Tansa, am putut constata, că satul acesta cît și cel invecinat sunt foarte proprii pentru școală, că elevii s-ar puté urca la numărul de 50—60, căci locuitorii în genere nu se împotrivesc la trimiterea lor. Dacă frequența este mică, cauza e a se căuta numai în netrebnicia administrației comunale, care privește școala ca un lucru de prisos, închiriază un local nesuficient, în care pot încăpé abia treizeci de copii, lasă și acel local descoperit și în stare proastă, nu cumpără cărțile și ustensilele necesare școalei și prevede preste tot sume nensemnate în bugetul ei pentru școală, încît tot bugetul școalei e cît a treia parte din leafa Dlui primariu. Voind a cere lămuriri de la Dnul primariu în această privință, Dnialui au găsit de cuviință de a se depărta din sat, lăsînd pe-un membru al consiliului comunal și pe-un ajutoriu de notariu în locul său, ca să mi dea lămuririle cuviincioase. Dnul primar au crezut de cuviință a me trata ca pe egalul său și a lăsa inferiori fără nici o însemnătate cu care să intru poate în discuție asupra intereselor școalei. Vedita rea voință a acestui domn me face să abstrag de la comunicațiile ce mi le-ar fi putut face interesantele personagiuri de la primărie. Domnul învățătoriu este obligat prin aceasta ca să pretindă de la primărie: 1) închirierea unui local suficient pentru frequența

---

[5] Mircea Ștefan, *op. cit.*, p. 198.

[6] M. Eminescu, *Scrieri politice și literare...*, *op. cit.*, p. 248—249. „Impresia generală care mi-au făcut-o școalele rurale din acest județ au fost rea. Pretutindene frecvența mică și incuria administrativă mare, pretutindene sărăcia muncitorului agricol, mortalitatea adesea înspămîntătoare, greutățile publice și angajamentele de muncă născute din aceste greutăți aproape insuportabile. Atît mediul social cît și administrația face ca școala să fie aproape un lucru de prisos (din cauza dărilor peste măsură de grele puse de comună și de stat) oamenii își vînd munca lor și a copiilor pe ani întregi, devenind astfel mult mai rău, decît dac-ar fi rămas iobagi".

[7] Mircea Ștefan, *op. cit.*, p. 198.

[8] Procesul-verbal respectiv — pînă la prima semnătură a poetului a fost publicat de Mircea Ștefan, în *Opera citată*, la pagina 197—198, menționînd între paranteze c-a folosit manuscrisul *1483* aflat în „Arhivele Statului din Iași".

posibilă 2) acel local să nu se afle într-un vîrf de deal, ci în mijlocul satului, încît să poată vizita şcoala şi copiii din Suhuleţ 3) să comunice o copie a notiţei de faţă, pe care o trec în condica de reviziei primăriei locale. La caz de-a nu se împlini cele indicate sub 1) şi 2) va raporta neapărat Dlui prefect pe care poate dnul primariu nu-l va privi ca pe egalul seu în hierarchia administrativă, şi revizoratului, care va face paşii necesare la Ministerul Cultelor şi la cel de Interne.

Revizorul şcolar al judeţelor Iaşi şi Vaslui
(ss) *M. Eminescu* [9]

În urma întrevorbirei cu Dl. primariu se retrag cuvintele [10] atingătoare de actualul primariu, de vreme ce n'au ştiut despre prezenţa mea în această comună. Deci nu se va comunica în copie notiţa de mai sus, care va rămîne o dispoziţie ştiută numai de mine şi de Dl. învеţătoriu.

Dnul învеţătoriu va stărui ca localul şcoalei să se îndrepteze, respectiv să se închirieze un altul, sau să se zidească un local de şcoală propriu pentru destinaţia sa.

(ss) *M. Eminescu*

Din analiza acestui Proces-verbal rezultă că Eminescu era un om corect, bine pregătit, demn şi obiectiv. Inspecţiile făcute în cele două judeţe l-au ajutat să cunoască realitatea, „Starea socială a ţăranului, abuzurile arendaşilor şi funcţionarilor administrativi", strîngînd un bogat „material sociologic", pe care l-a valorificat ulterior [11].

Acest Proces-verbal cît şi celelalte, cunoscute, dovedesc că Eminescu a fost revizor şcolar model, contribuind prin măsurile şi îndrumările date la ridicarea nivelului şcoalei primare din vremea sa.

---

[9] Precizăm că acest Proces-verbal nu este un „Raport" trecut pe registrul de inspecţie al şcolii din Tansa, ci a fost scris de Eminescu în *„Registru pentru vizitatori" al primăriei din Tansa*, cum singur afirmă.

[10] Procesul-verbal — partea a II-a, în care poetul revizor revine asupra celor afirmate în partea întîi, n-a fost publicat pînă azi —. Deci acesta este un document original, pe care-l dăm în fotocopie.

[11] G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, ediţia a IV-a revăzută, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964, p. 367, p. 211.

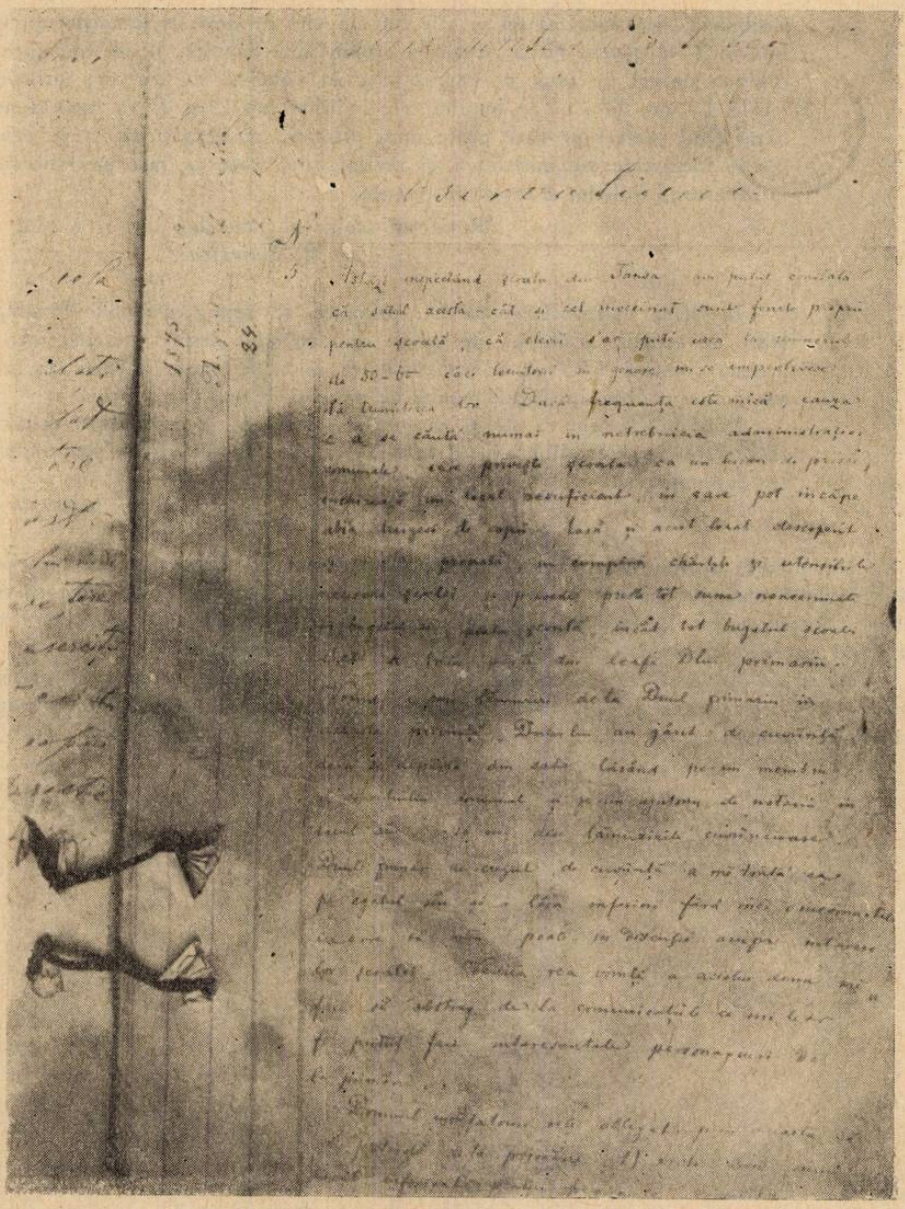


Fig. 1 a

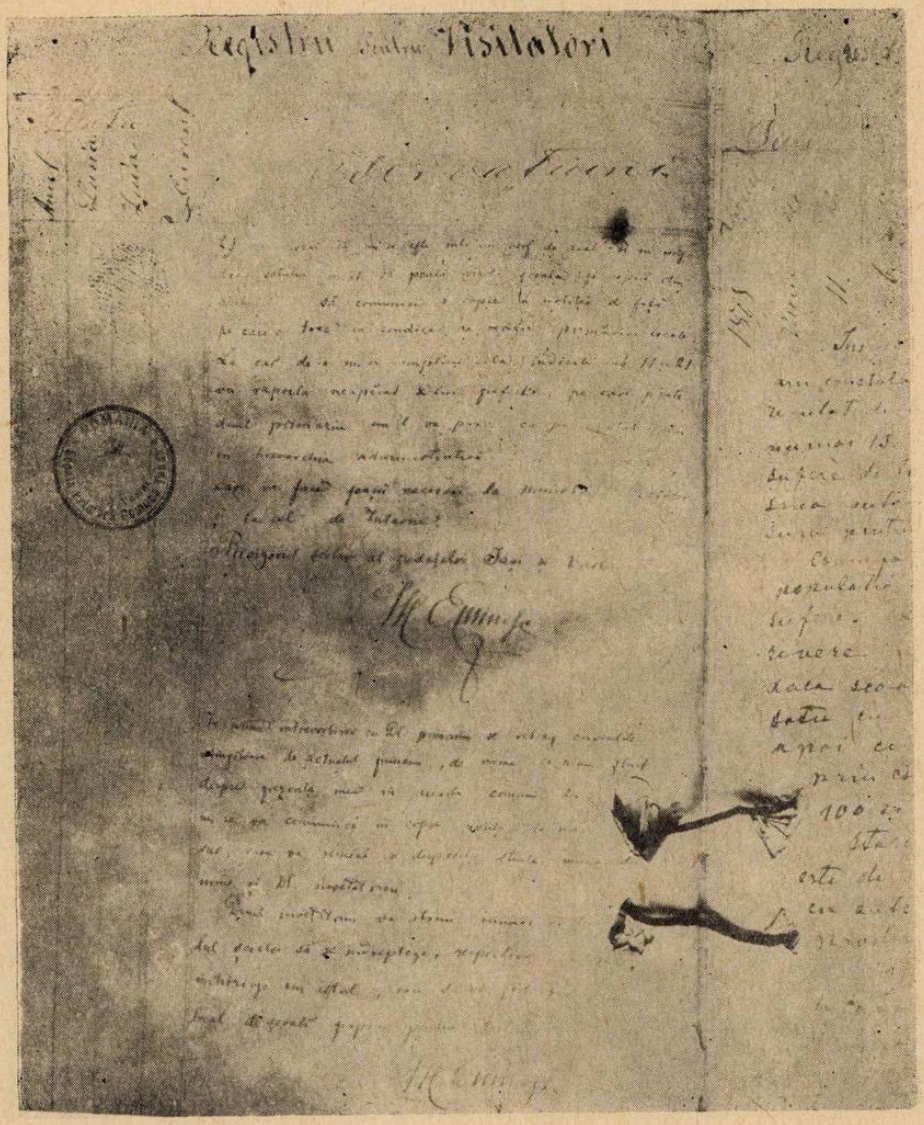


Fig. 1 b

PSEUDONIMELE LUI ANTON BACALBAȘA

de

VIRGILIU ENE

La Anton Bacalbașa — de la nașterea căruia s-a împlinit la 21 februarie 1965 un secol — mai mult decît la oricare alt scriitor, identificarea operelor sale — răspîndite într-o mulțime de reviste și ziare, de la cele mai importante, pînă la cele mai neînsemnate — ridică probleme deosebit de dificile. În ciuda faptului că și-a desfășurat activitatea într-un interval scurt, de numai 17 ani — de la 1882, cînd publică în „Literatorul" schița *Justiție*, pînă la 1899, cînd moartea l-a surprins în plină activitate — numărul scrierilor sale este enorm[1]. Greutatea întocmirii bibliografiei complete a scrierilor lui Anton Bacalbașa nu constă în despuierea ziarelor și revistelor la care a colaborat — deși nu puține sînt la număr —, ci în identificarea nenumăratelor pseudonime folosite de scriitor.

Problema identificării pseudonimelor lui Anton Bacalbașa a mai preocupat și pe alți istorici literari, încă de la sfîrșitul secolului trecut.

De pildă, Emil D. Fagure în articolul *Anton Bacalbașa* — scris la moartea autorului lui *Moș Teacă* — și publicat în „Adevărul", an. XII (1899), nr. 3664 (4 octombrie), p. 1, spune că Anton Bacalbașa a semnat numeroase articole și cu pseudonimele : Rigolo, Kinderfus, Wunderkind, Toni, Quidam. O altă informație despre pseudonime mai aflăm în revista „Moș Teacă", an. V (1899), nr. 239 (10 octombrie). Din acest număr, închinat exclusiv lui Anton Bacalbașa, aflăm că el a semnat și cu pseudonimele : Bran, Wunder, Rigolo, Quidam, Kinderfus, Milițianul, Cazon.

Ceva mai tîrziu, Barbu Lăzăreanu, în articolul : *În ceartă cu Anton Bacalbașa*, publicat în „Adevărul literar și artistic", seria a II-a, an II (1921), nr. 19 (3 aprilie) — pe care-l va retipări apoi în volumul *Anton Bacalbașa*, București, 1924, Atelierele Adevărul, pp. 3—8, îmbogățește lista pseudonimelor lui Anton Bacalbașa. Aci se arată că el a semnat cu pseudonimele : Toni, Inot, T.O.N., Quidam, Klaps, Rigolo, Kinderfus, Antonio de las Bacalbasas, Antonul al Pecurarului (Anton Ciobănescu), Un răcan.

Pseudonimelor de mai sus Barbu Lăzăreanu le mai adaugă și altele. Din articolul intitulat : *Între I. L. Caragiale și Anton Bacalbașa*, publicat în volumul *Glose și comentarii de istoriografie literară*, București, 1958, E.S.P.L.A., pp. 143—146, aflăm că : „...

[1] Vezi *Bibliografia* completă a scrierilor lui Anton Bacalbașa, în ediția : Anton Bacalbașa, *Scrieri alese*, ediție îngrijită, studiu introductiv și notă de Virgiliu Ene, sub tipar la E.P.L.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 1, P. 177–212, BUCUREȘTI, 1965

la 2 noiembrie 1895 Nicu Filipescu reînfiinţînd «Epoca» (cotidianul acesta dispăruse în vara anului 1889), ia ca redactor pe Tony Bacalbaşa. Acesta îşi iscălea unele articole *Demagog* ; dar făcea şi antrefileuri pe care le semnau alţii cu numele lor de familie şi cu cel de botez". Tot în volumul mai sus citat, între paginile : 335—356 mai este inclus şi un studiu intitulat : *Anton Bacalbaşa,* pe care Barbu Lăzăreanu îl publicase în 1924, în Atelierele Adevărul şi apoi revizuindu-l şi adăugindu-l, îl retipăreşte în 1948, în Editura Cartea Românească, Bucureşti. Vorbind despre cei care au semnat la revista „Emanciparea" din 1883, B. Lăzăreanu, încă în prima pagină, scrie : „Şi iată-l pe Batòny. Pseudonimul acesta este alcătuit din întîia silabă a numelui de familie *Bacalbaşa* şi din porecla răsfăţară (Tony) a numelui de botez : *Anton*". Tot aci se mai arată că Anton Bacalbaşa a mai semnat, în anumite perioade : Klaps, Rigolo, Wunderkind, Demagog.

În afară de aceste informaţii, asupra pseudonimelor lui Anton Bacalbaşa nu s-au mai aflat alte surse demne de amintit. În general, în republicarea scrierilor lui Anton Bacalbaşa s-a mers pe linia de a da operele îndeobşte cunoscute, mai ales cele despre *Moş Teacă,* evitîndu-se articolele, pamfletele şi schiţele greu de identificat, semnate cu tot felul de pseudonime.

Anton Bacalbaşa, aşadar, şi-a semnat scrierile cu nenumărate şi felurite pseudonime. Cele mai cunoscute au fost amintite mai sus : Toni, Quidam, Rigolo, Kinderfus etc. În paginile de faţă vom discuta cîteva pseudonime complet necunoscute, precum şi altele care ridică probleme cu totul deosebite. Din acest gen fac parte pseudonime ca : Viator, Un gazetar român, Miliţianul, Un rezervist, Bran etc. De asemenea, ne vom opri şi asupra unor pseudonime asupra cărora s-a opinat mai puţin.

Desigur că depistarea lor nu s-a făcut uşor. Munca a fost îngreunată şi de unele informaţii contradictorii sau incomplete, precum şi de faptul că la acelaşi ziar, Anton Bacalbaşa a colaborat împreună cu cei doi fraţi ai săi : Ion şi Constantin Bacalbaşa şi poate că nu rareori cei trei fraţi au semnat împreună cu aceleaşi pseudonime, cum ar fi de exemplu : *B* sau *Bac.* Dacă adăugăm faptul că în timpul vieţii lui Anton Bacalbaşa alţi ziarişti ai vremii foloseau uneori pseudonime identice ca : Bran, Br., Un fost rezervist, A.B. etc., pe care le întrebuinţa în mod frecvent Anton Bacalbaşa, ne putem da seama de dificultăţile ce se ridică în atribuirea paternităţii unei opere literare, unui articol etc. De aceea au fost cazuri ca la capătul parcurgerii presei din timpul vieţii lui Anton Bacalbaşa să se descopere un nou pseudonim, sau să se constate că un oarecare pseudonim nu-i aparţine şi atunci munca a trebuit să fie luată de la capăt. Şi nu trebuie uitat faptul că în afară de revistele în care au fost găsite pseudonimele de faţă, au fost cercetate foarte multe altele din care nu s-a selectat nimic.

Poate că nu totdeauna buna noastră intenţie a fost încununată de succes. De aceea, de pe acum aducem mulţumiri acelora care ne vor sesiza anumite lipsuri, pentru a le putea evita pe viitor.

Anton Bacalbaşa, cu toate că a debutat în literatură şi publicistică cu schiţe şi articole semnate cu numele său adevărat, la scurt interval după debut a început să-şi iscălească scrierile cu diverse pseudonime. Astfel, încă de la „Emanciparea" (1883) — deci în anul următor debutului — A. Bacalbaşa iscăleşte Batòny. O dată cu trecerea anilor pseudonimele se îmmulţesc. Vom începe discuţia cu pseudonimul A.C.B. şi pentru considerentul că ridică cele mai puţine probleme.

Pseudonimul A.C.B. Acest pseudonim apare destul de puţin în comparaţie cu altele şi se poate găsi în ziarele : „Drepturile omului" (1888) ; „Gutenberg" (1888) ; „Frăţia" — din Galaţi — (1888) ; „Timpul" (1890). Este un pseudonim la care Anton Bacal-

başa va renunţa ulterior. Faptul că el aparţine lui Anton C. Bacalbaşa nu poate fi infirmat: În „Contemporanul", an. V (1886), nr. 3 (septembrie), p. 263, apare o corosivă satiră la adresa bisericii: *Cele sfinte nu huliţi*, care este semnată Anton C. Bacalbaşa. Aceeaşi poezie va apare şi în ziarul din Galaţi „Frăţia", an. I (1888), nr. 5 (15 mai), p. 3, de data aceasta semnată: A.C.B. Poezia va fi din nou republicată, în „Calendarul muncitorului" — din Galaţi — pe anul 1892, p. 32, fiind semnată: Anton Bacalbaşa. Tot cu pseudonimul A.C.B. sînt semnate şi articole ca: *Bătaia în armată*, „Drepturile omului", seria a II-a, an. I (1888), nr. 16 (30 septembrie), *Şarlatani la bîlci!...* „Gutenberg", an. II (1888), nr. 15 (3 iulie), p. 1 — în care se divulgă viaţa politică a acelor vremuri — sau *Furtuna se apropie*, „Gutenberg", an. II (1888), nr. 19 (13 iulie), pp.1—2 — în care tratează despre greva muncitorilor.

Două articole scrise la moartea autorului lui *Moş Teacă* şi intitulate ambele *Anton Bacalbaşa*, primul apărut în „Timpul", an. XXI (1899), nr. 222 (3 octombrie), iar al doilea în „Universul", an. XVII (1899), nr. 272 (4 octombrie), afirmă că: „Anton Bacalbaşa a colaborat «altădată» aci" — adică la „Timpul". Cercetînd colecţia ziarului s-au putut găsi unele pagini semnate de Anton Bacalbaşa: *O pălărie*, „Timpul", an. XI (1890), nr. 206 (26 iulie) şi *Nea Niţă*, „Timpul", an. XI (1890), nr. 212 (3 august), ambele semnate: A.C.B.

Pseudonimul A.B. Cu pseudonimul A.B. se găsesc semnate, în presa vremii, foarte multe articole. Ele apar atît în ziarele unde Anton Bacalbaşa a colaborat masiv, cît şi la altele la care a adus o mai mică contribuţie.

Nu însă toate articolele semnate astfel aparţin lui Anton Bacalbaşa. Este cert că Anton Bacalbaşa a iscălit uneori şi în acest fel. De pildă, în revista „Moş Teacă", an. I (1895), nr. 18 (16 iulie), apare un articol intitulat: *„Moş Teacă" în Europa*, semnat Don Tony. În acest număr al revistei se anunţă că articolul se continuă în numerele următoare. Şi iată că în numărul imediat următor, 19 (23 iulie) se publică: *„Moş Teacă" în Europa*, dar de data aceasta articolul este semnat: A. B. Sfîrşitul articolului *„Moş Teacă" în Europa*, ce se află în nr. 20 (30 iulie), este din nou semnat: Don Tony. Rezultă clar că A.B. = Don Tony, iar acest pseudonim este al lui Anton Bacalbaşa.

Pseudonimul A.B. apare însă mult mai înainte de data cînd sînt tipărite articolele referitoare la *„Moş Teacă" în Europa*. Îl întîlnim de pildă în ziarul „Naţionalul" din 1889 — an în care Anton Bacalbaşa publică aci articole legate, în general, de viaţa culturală, pe care le semnează Tony. În articolul intitulat *Fabrica de Mălini*, „Naţionalul", an. I (1889), nr. 132 (16—17 august), semnat: A.B., se afirmă la un moment dat: „din partea «Naţionalului» a vorbit d. Anton Bacalbaşa", adică chiar cel care scrisese această relatare. Tot în cadrul acestui ziar, an. I (1889), nr. 71 (3 iunie), apare şi articolul: *Pentru „Eminescu"*, semnat A.B., care polemizează cu Junimea. În acest articol găsim şi afirmaţia: „eu mititelul A.B.". Dacă ne gîndim şi la portretul fizic şi moral al lui Anton Bacalbaşa, atît de bine descris de I. L. Caragiale în „Moftul român", an. I (1893), nr. 19 (f.d.), p. 5: „Mic, nervos şi drăcos..." putem afirma că acest A.B. este pseudonimul lui Anton Bacalbaşa.

Tot în ziarul „Timpul", an. I (1889), nr. 114 (26 iulie), p. 1, mai apare şi pseudonimul *Ab.* pe care Anton Bacalbaşa îl foloseşte la semnarea articolului *Evoluţii electorale*, în care demască demagogia ocultiştilor şi junimiştilor.

În articolul intitulat *În chestie personală*, „Moş Teacă", an. I (1895), nr. 40 (17 decembrie), Anton Bacalbaşa se ridică împotriva acelora care-l criticau pentru colaborarea sa la ziare conservatoare. El spune că directorul ziarului „Epoca" l-a rugat să-i ţină locul pînă la întoarcerea sa din provincie. „Dar concursul acesta n-a însemnat nici

conservatorizarea mea, nici eternizarea mea la «Epoca»". Cele ce se vor petrece în continuare vor contrazice afirmaţiile lui Anton Bacalbaşa. La acest ziar, „Epoca", Anton Bacalbaşa a publicat şi mai înainte de 1895. În seria întîi a ziarului, care apare începînd cu anul 1885 şi sfîrşeşte în anul 1889, Anton Bacalbaşa are publicate cîteva articole. Astfel, în anul I (1886), nr. 61 (2 februarie), p. 1, publică articolul : *Sfîrşitul colectivităţii* — în care critică guvernul care va cădea „prin propria-i corupţie" — pe care-l semnează A.B., iar în anii 1888 şi 1889 scrie articole pe care le semnează Quidam.

Pseudonimul A.B. se poate întîlni foarte des în ziarele la care Anton Bacalbaşa a colaborat intens : „Munca", „Democraţia socială", „Moş Teacă", „Lumea Nouă", „Adevărul" etc. Uneori acest pseudonim apare şi după ce Anton Bacalbaşa a încetat să mai colaboreze la anumite ziare. Astfel, în ziarul „Epoca", seria a II-a, an. III (1897), nr. 639 (18 decembrie), apare articolul *„Epoca" în provincie — Calafat*, semnat : A.B. În acest articol, se vorbeşte despre un bal din Calafat, arătîndu-se amănunţit cum s-a desfăşurat petrecerea şi numele celor care au luat parte. Articolul aparţine unei persoane din localitate, deoarece este foarte bine informată asupra tuturor familiilor din oraş etc. Ţinînd seama de cele de mai sus, şi de faptul că scriitorul încetase să mai colaboreze la acest ziar cu mult înainte, nu putem atribui lui A. Bacalbaşa acest articol. În aceeaşi situaţie se află şi articolul : *De la monastirea Horezu* şi publicat în „Adevărul", an. XI (1898), nr. 3330 (23 octombrie), semnat de A.B.

Ziarul „Timpul" din 1891 — ziar în care apăruse cu un an mai înainte pseudonimul A.C.B., publică cîteva articole semnate Ab. Ele tratează probleme legate de literatură şi teatru. Este interesant de amintit că în articolul *Literatură-negoţ*, „Timpul", an. XIII (1891), nr. 54 (9 martie), p. 2 — în care se critică aspru falsa literatură — se vorbeşte şi de „tînărul Spanacovici", despre care Anton Bacalbaşa va intenţiona să scrie chiar un roman. Articolul *Beneficiul lui Nottara*, „Timpul", an. XIII (1891), nr. 60 (16 martie), p. 3, elogiază arta marelui artist cu care A. Bacalbaşa avea legături prieteneşti, aşa cum rezultă din scrisoarea trimisă de Ion Bacalbaşa către C. Nottara[2]. De aceea credem că aceste articole aparţin lui Anton Bacalbaşa.

Spre sfîrşitul anului 1895, în revista „Moş Teacă", găsim un număr de şase articole semnate : *Abe*. Acest pseudonim mai este reîntîlnit şi la începutul anului 1896, în luna ianuarie, unde reapare de încă patru ori. Majoritatea articolelor vorbesc despre alegeri şi despre Nicolae Fleva în special, pe care-l elogiază pentru programul său „înaintat" şi pentru promisiunile sale de a face alegeri libere. Aceste laude nu sînt întîmplătoare. N. Fleva, la 1 februarie 1896 va înfiinţa ziarul „Dreptatea", iar Anton Bacalbaşa va deveni prim-redactor, post în care va rămîne pînă se va stinge din viaţă. Şi dacă mai adăugăm la cele spuse pînă acum şi faptul că în alte articole *Abe* critică pe cei pe care Anton Bacalbaşa îi atacase în scris şi cu alte prilejuri (vezi : *Millu Magazinu !*, „Moş Teacă", an. I (1895), nr. 42 (31 decembrie), p. 4, conchidem că şi acest pseudonim aparţine lui Anton Bacalbaşa.

Anton Bacalbaşa îşi încetează colaborarea la „Adevărul" la 13 februarie 1895. În acest ultim număr, pe lîngă alte articole, semnează şi unul intitulat *Alb şi negru*, iscălit : *Bac-ALB-aşà*. La interval de aproximativ o lună de la publicarea acestui articol, mai precis în „Adevărul", an. VIII (1895), nr. 2151 (24 martie), apare articolul *Etcetera*, iscălit Bac. Dar şi acest Bac. va dispărea, pentru a reapare abia în toamnă, cînd publică *Ecouri şi vibraţii de la Pod*, „Adevărul", an. VIII (1895), nr. 2317 (19 septembrie) înce-

[2] Biblioteca Academiei R.P.R., mss. 18768.

pînd cu data de 7 octombrie acest Bac. va fi prezent aproape în fiecare număr al ziarului „Adevărul" din 1895 şi din anii următori.

La prima vedere s-ar putea crede că e vorba de o continuare a activităţii lui Anton Bacalbaşa la ziarul „Adevărul". Mai mult chiar, acest Bac. semnează şi un articol în revista „Moş Teacă", an. IV (1898), nr. 152 (8 februarie), p. 2, intitulat: *Cum e judecat Saru.* Dar la o cercetare atentă sîntem nevoiţi să nu atribuim acest pseudonim lui Anton Bacalbaşa, deoarece problematica şi tonul în care sînt scrise articolele nu sînt specifice autorului lui *Moş Teacă.* Un alt fapt care ne face să credem că ele aparţin altei persoane: în timpul cînd Anton Bacalbaşa este plecat din ţară, în coloanele ziarului continuă să apară articole semnate Bac., care tratează probleme de strictă actualitate, şi care arată că cel ce le-a scris se afla în ţară, la faţa locului. În acelaşi timp în celelalte ziare conduse de A. Bacalbaşa, sau la cele la care colabora, nu apare nici un fel de articol, sau se publică articole referitoare la călătoria lui Anton Bacalbaşa prin Europa. Acelaşi Bac., în articolul *Aniversare,* publicat în „Adevărul", nr. 2480 (12 martie), ironizează ziarul „Dreptatea", cu prilejul aniversării sale. Deci nu se putea ca însuşi Anton Bacalbaşa — care era prim-redactor la acest ziar — să-şi zeflemisească publicaţia. Acest Bac. apare şi în „Adevărul ilustrat", an. III (1897), nr. 1 (1 ianuarie), p. 7 — ziar la care Anton Bacalbaşa nu a colaborat. În schimb la pagina 4 se enumeră membrii redacţiei acestui ziar şi aflăm că dintre ei făceau parte fraţii Ion şi Constantin Bacalbaşa. De asemenea, în ziarul „Adevărul" din 1896—1897—1898 apar articole, referitoare la teatru, semnate uneori B., iar de cele mai multe ori I.C.B. sau C.C.B. În „Adevărul", an. XI (1898), nr. 3102 (2 martie), în articolul *Ion Bacalbaşa* se face o caracterizare — foarte exagerată de altfel — cronicarului teatral: „E unul din cronicarii teatrali cei mai apreciaţi şi autor dramatic de valoare".

B. Brănişteanu, în volumul „Adevărul 1888—1913", Bucureşti, 1913, la pagina 149, face o mărturisire foarte preţioasă: „Plecînd Anton Bacalbaşa de la «Adevărul», D-l C. Mille a angajat ca prim redactor pe Constantin Bacalbaşa, fratele mai mare al celui dintîi". Aşadar aceşti doi fraţi Bacalbaşa colaborau la „Adevărul" şi iscăleau articolele cu pseudonimul Bac. Deci spre deosebire de Bac-ALB-aşà, pseudonimul Bac. nu aparţine lui Anton Bacalbaşa, ci fraţilor săi.

Pseudonimul: B. Articolele semnate cu pseudonimul B. ridică probleme deosebit de spinoase. Scrieri semnate astfel apar în cele mai diferite ziare şi reviste, dintre care citãm: „Emanciparea" (1883), „Drepturile omului" (1885 şi 1888), „Dezrobirea" (1888), „Naţionalul" (1889), „Munca" (1891 şi 1892), „Democraţia socială" (1892), „Adevărul" (1893, 1894, 1899), „Lumea nouă" (1894, 1896, 1897, 1898, 1899), „Epoca" (1896), „Dreptatea" (1896), „Moftul" (1898).

Cele mai multe articole semnate astfel apar în „Munca", „Adevărul" şi „Dreptatea", ceea ce este un indiciu că Anton Bacalbaşa a semnat şi cu acest pseudonim. În celelalte ziare şi reviste articolele semnate B. sînt foarte puţine, adesea cîte unul în fiecare publicaţie. De pildă, „Emanciparea", an. I (1883), nr. 5 (f.d.), pp. 85—86, publică articolul *Tîlhării proprietăreşti,* semnat: B. Articolul este interesant pentru ascuţişul criticii sale, dar el nu poate fi atribuit cu siguranţă lui Anton Bacalbaşa — deşi aci Batòny publica traduceri din *Capitalul* lui Karl Marx — deoarece în această revistă semnează destul de des şi Bacon, adică Constantin Bacalbaşa. Pentru aceleaşi considerente am fost nevoiţi să nu-i atribuim nici articolele: *Nevoile plugarilor,* „Drepturile omului", an. I (1885), nr. 128 (11 iulie), p. 3; *Pentru „Gazeta săteanului"*, „Drepturile omului", an. I (1885), nr. 148 (6 august). p. 3 şi *Intervenţia statului,* „Drepturile omu-

lui", seria a II-a, an. I (1888), nr. 1 (15 septembrie), pp. 1—2. În afară de faptul că fratele său Constantin Bacalbaşa se afla în comitetul de redacţie al ziarului „Drepturile omului", în presa acelor zile mai semna şi B. Brănişteanu, care poate uneori a semnat prescurtat : B.

Tot pentru motivele amintite mai sus ne-am văzut nevoiţi să lăsăm la o parte şi articolul referitor la *Balul societăţii lucrătorilor în fier şi lemn,* publicat în „Dezrobirea", an. I (1888), nr. 12 (5 martie), pp. 1—2.

Articolele lui A. Bacalbaşa publicate în ziarul „Naţionalul" din 1889 tratau îndeosebi probleme legate de literatură şi artă. De aceea, credem că articolul *Cumulul,* din „Naţionalul", an. I (1889), nr. 10 (19 martie), nu aparţin lui Anton Bacalbaşa.

Despre represiunile săvîrşite de guvernul burghezo-moşieresc la Botoşani împotriva Clubului muncitorilor etc. Anton Bacalbaşa a scris multe articole. Unele apar şi în „Democraţia socială", şi sînt semnate fie cu numele său adevărat (vezi : *Botoşanii,* „Democraţia socială", an. I (1892), nr. 18 (3 mai), p. 1), fie semnate cu diverse pseudonime (vezi : *Socialismul la Botoşani,* „Democraţia socială", an. I (1892), nr. 18 (3 mai), p. 2, semnat : Kindefus). De aceea, credem că şi articolul intitulat : *De la Botoşani,* „Democraţia socială", an. I (1892), nr. 20 (17 mai), p. 2, semnat : B., apărut deci în acelaşi ziar şi cam în acelaşi timp cu cele două mai sus citate, deşi semnat B. — aşadar nu cu unul din pseudonimele pe care A. Bacalbaşa le folosea mai des — aparţine lui Anton Bacalbaşa.

În ziarul „Munca" din 1891 apare un articol semnat B. El se referă, aşa după cum arată şi titlul, la *Mişcarea socială : Franţa, Anglia, Spania,* şi a apărut în nr. 36 (27 octombrie), p. 2. În anul 1892 se publică, tot în acest ziar, un număr mai mare de articole semnate B. Ele tratează în general tot probleme legate de mişcarea socială de peste hotare : *Mişcarea socială,* nr. 46 (5 ianuarie), p. 4 ; *Încheierile raporturilor votate la Congresul internaţional al studenţilor socialişti din Bruxel,* nr. 48 (19 ianuarie), p. 4 ; *Mişcarea socială,* nr. 51 (9 februarie), p. 3 ; *Greva minierilor din Anglia,* nr. 3 (8 martie), p. 2 ; *Din străinătate,* nr. 3 (8 martie), p. 2 ; *Banchetul Comunei,* nr. 4 (15 martie), p. 2 ; *Întrunirea de duminecă,* nr. 5 (22 martie), p. 4 şi *Sărbătoarea Întîiului Mai la Ploeşti,* nr. 10 (26 aprilie), p. 2.

Felul în care sînt scrise unele din aceste articole ne face să credem că ele nu aparţin toate lui Anton Bacalbaşa. Mai mult chiar, în paginile acestui ziar mai colabora şi Buzdugan, care, poate, iscălea şi cu această iniţială a numelui său. De aceea ne mulţumim numai să semnalăm aceste articole, fără însă a le atribui lui Anton Bacalbaşa.

„Adevărul" din 1893 şi 1894 publică cîteva articole semnate : B. În total, sînt opt ; două în 1893 şi şase în 1894 : *De-ale lui Păcală,* „Adevărul", an. VI (1893), nr. 1499 (19 aprilie), p. 2. *Prezentaţi arm' !* „Adevărul", an. VI (1893), nr. 1722 (11 decembrie), p. 1. *Ieri la Dacia,* „Adevărul", an. VII (1894), nr. 1789 (22 februarie), p. 1. *Crimele oficiale,* „Adevărul", an. VII (1894), nr. 1790 (23 februarie), p. 1. *Dezastrul de la Brăila,* „Adevărul", an. VII (1894), nr. 1843 (21 aprilie), p. 1. *Din Brăila,* „Adevărul", an. VII (1894), nr. 1843 (21 aprilie), p. 3. *Congresul ziariştilor,* „Adevărul", an. VII (1894), nr. 1914 (10 iulie), p. 2. *Spanachidi spiritist,* „Adevărul", an. VII (1894), nr. 1920 (17 iulie), p. 1.

Aceste articole discută probleme care l-au preocupat pe Anton Bacalbaşa şi-n alte scrieri ale sale. De exemplu, în articolul *Prezentaţi arm' !* autorul vorbeşte tot de căpitanul Căliman, despre care Anton Bacalbaşa scrisese articolul : *Căpitanul Căliman...* semnat : A.B., în „Adevărul", an. VI (1893), nr. 1719 (8 decembrie), p. 1 — deci numai cîteva zile mai înainte.

Anton Bacalbaşa luase apărarea ţăranilor năpăstuiţi de guvernele reacţionare de nenumărate ori. Astfel, în ziarul „Democraţia socială", an. I (1892), nr. 44 (1 noiembrie), p. 1, publică articolul *Crimele oficiale*. Acest articol va fi republicat, la numai cîteva zile, în „Adevărul", an. V (1892), nr. 1343 (5 noiembrie), p. 1. Doi ani mai tîrziu, tot „Adevărul", an. VII (1894), nr. 1790 (23 februarie), p. 1, va publica, de data aceasta sub semnătura B., *Crimele oficiale*. Un număr mai tîrziu al ziarului, va tipări *O poveste tristă*, „Adevărul", an. VII (1894), nr. 1791 (24 februarie), p. 1, semnată de Anton Bacalbaşa, în care autorul spune că în numărul trecut a vorbit de anumite represiuni ale statului împotriva ţăranilor. Cît priveşte articolul *Spanachidi spiritist* trebuie amintit faptul că Anton Bacalbaşa a intenţionat să scrie un roman satiric, avînd ca erou pe Spanachidi.

Aşadar, aceste articole le-am socotit ca aparţinînd lui Anton Bacalbaşa. Pseudonimul B. care apare în 1893—1894 la „Adevărul" nu trebuie confundat cu celălalt pseudonim B., care apare în 1899. În „Adevărul", an. XII (1899), nr. 3668 (8 octombrie) — deci cîteva zile după moartea lui Anton Bacalbaşa — apare o cronică teatrală despre *Antoniu şi Cleopatra*, semnată B. S-ar fi putut ca această cronică să fi fost scrisă de Anton Bacalbaşa cu cîteva zile înainte de moartea sa şi să fie publicată postum. Dar în „Adevărul", an. XII (1899), nr. 3672 (11 octombrie), apare o nouă cronică, tot despre piesa mai sus amintită, scrisă în acelaşi stil, dar de data aceasta iscălită de Ion C. Bacalbaşa. Deci lui Anton Bacalbaşa îi aparţin numai articolele scrise şi semnate B. în 1893—1894.

Pseudonimul B. apare şi în ziarele: „Lumea nouă" din 1894, 1896, 1897, 1898, 1899 şi „Lumea nouă literară şi ştiinţifică" din 1896.

Anton Bacalbaşa îşi începe colaborarea la ziarul „Lumea nouă", — după cum reiese din scrisoarea trimisă directorului ziarului „Adevărul", pe care-l părăsea, — în 1895, cînd: „organul partidului nostru ne deschide coloanele şi ne cheamă la lucru. În faţa acestei situaţii veţi înţelege că nu putem rămîne nepăsători. Hotărîţi să lucrăm pentru ideile noastre şi sub egida organizaţiei politice din care n-am încetat nici un moment de a face parte, vă facem cunoscut că încetăm de a mai da «Adevărului» slabul nostru sprijin" [3].

Şi într-adevăr, Anton Bacalbaşa începînd din a doua parte a lunii februarie 1895 scrie la acest ziar numeroase articole, pe care le semnează fie cu numele său adevărat sau cu pseudonimele: Rigolo, Cazon, Bran etc. Dar această activitate desfăşurată în coloanele ziarului „Lumea nouă" încetează spre sfîrşitul lunii aprilie. Mai precis, după 23 aprilie numele lui A. Bacalbaşa mai apare o singură dată în acest ziar: *D-lui director al ziarului „Lumea nouă"*, „Lumea nouă", an. I (1895), nr. 287 (5 septembrie), p. 2, cînd el afirmă că este încă membru al Clubului muncitoresc, deoarece plăteşte cotizaţie... Pînă la sfîrşitul vieţii, în acest ziar mai apar două rezumate după unele discursuri ţinute de Anton Bacalbaşa: *Torturile din cazărmi* [Cuvîntare rostită la mitingul din sala Dacia, în ziua de 29 septembrie 1896], „Lumea nouă", an. II (1896), nr. 654 (1 octombrie), p. 2 şi [*Istoricul anului 1898*. Cuvîntare rostită în sala Dacia, în ziua de 12 iulie 1898], „Lumea nouă", an. IV (1898), nr. 1170, p. 2, precum şi reeditarea articolului *Domnului Take Ionescu, ex-mitocan*, „Lumea nouă", an.IV (1898), nr. 1250 (20 septembrie), p. 1 — care apăruse pentru prima dată tot în acest ziar, în anul 1895, nr. 121 (12 martie), p. 1. Aşadar, unele articole ca: *Votul universal*, „Lumea nouă", an. I

[3] *Iubite domnule Beldiman*, „Lumea nouă", an. I (1895), nr. 95 (14 februarie), p. 1, semnată împreună cu I. Teodorescu şi C. D. Anghel, şi publicată în aceeaşi zi în „Adevărul", an. VIII (1895), nr. 2115 (14 februarie), p. 3.

(1894), nr. 47 (21 decembrie), p. 1, *Justiţie burgheză*, „Lumea nouă", an. I (1894), nr. 54 (31 decembrie), p. 1, ambele semnate B., publicate anterior scrisorii lui A. Bacalbaşa din 14 februarie 1895, nu-i aparţin.

De asemenea, nu pot aparţine lui Anton Bacalbaşa nici alte articole, semnate tot B., cum sînt următoarele : *Legislaţia muncitoare în Elveţia*, „Lumea nouă", an. II (1896), nr. 596 (2 august), p. 1, în care se vorbeşte de situaţia muncitorilor din Elveţia, care, chipurile, e bună ; *Guvernul executat la Cameră*, „Lumea nouă", an. IV (1897), nr. 1022 (11 decembrie), p. 2 ; *Discursul D-lui V. G. Morţun*, „Lumea nouă", an. IV (1897), nr. 1024 (13 decembrie), p. 1 ; *Încă unul*, „Lumea nouă", an. IV (1898), nr. 1147 (14 mai), p. 1 ; *Organizarea cluburilor*, „Lumea nouă", seria a II-a, an. V (1899), nr. 12 (7 februarie), p. 1 ; *O vorbă a unui ministru*, „Lumea nouă", seria a II-a, an. V (1899), nr. 12 (7 februarie), p. 1 ; *A curs sînge ţărănesc*, „Lumea nouă", seria a II-a, an. V (1899), nr. 30 (13 iunie), pp. 1—2 ; *Falşul ziarului „La Roumanie"*, „Lumea nouă", seria a II-a, an. V (1899), nr. 7 (22 august), p. 1 — articol în care se critică ziarul „Epoca", la care Anton Bacalbaşa colaborase în anii trecuţi. Cu atît mai puţin pot fi atribuite lui Anton Bacalbaşa articole apărute după moartea sa. Nu poate fi vorba de articole scrise înainte de moarte şi apărute postum. De aceea nu-i aparţin nici articolele : *Mergem înainte*, „Lumea nouă", seria a II-a, an. V (1899), nr. 13 (3 octombrie), pp. 1—2 ; *Să bem, să cîntăm, să iubim ! (Cîntec socialist după Jacques Gueux)*, „Lumea nouă", seria a III-a, an. V (1899), nr. 15 (17 octombrie), p. 2 ; *Proletari uniţi-vă ! (Cîntec socialist după Jacques Gueux)*, „Lumea nouă", seria a III-a, an. V (1899), nr. 16 (24 octombrie), p. 2. Este interesant de observat că în jurul datelor amintite mai sus, apar în acest ziar şi iniţialele I.C.B., ceea ce ne face să credem că unele din aceste articole aparţin lui Ion C. Bacalbaşa, fratele lui Anton Bacalbaşa.

În revista „Lumea nouă literară şi ştiinţifică" Anton Bacalbaşa nu publică nici un articol semnat cu adevăratul său nume sau cu unul din pseudonimele îndeobşte cunoscute. Problematica articolelor semnate aci de B. este străină de aceea a scrierilor lui Anton Bacalbaşa : *Charles Baudelaire : Avînt ; Frumuseţea ; Moartea săracilor*, an. II (1896), nr. 36 (14 iulie), p. 2 ; *Cine ne apără contra microbilor*, an. III (1896), nr. 3 (17 noiembrie), pp. 3—5 ; *Structura sistemului nervos*, an. III (1896), nr. 5 (1 decembrie), pp. 2—4 ; *O nouă teorie asupra eredităţii*, an. III (1896), nr. 6 (8 decembrie), pp. 4—6 şi nr. 7 (15 decembrie), pp. 3—6. Prin urmare, ultimele trei articole tratează probleme străine de literatură. Unele din aceste pagini pot aparţine lui Bănăţeanu, care publică în „Lumea nouă literară şi ştiinţifică" din anul 1896. Ca atare, nici aceste articole nu au fost atribuite lui Anton Bacalbaşa.

În articolul : *În chestie personală*, apărut în „Moş Teacă", an. I (1895), nr. 40 (17 decembrie), Anton Bacalbaşa — după cum am amintit — scuzîndu-se că scrie la un ziar conservator, spunea că directorul ziarului „Epoca" l-a rugat să-i ţină locul pînă la întoarcerea sa din provincie. „Dar concursul acesta n-a însemnat nici conservatorizarea mea, nici eternizarea mea la «Epoca»". Mai mult decît atît, căutînd să ascundă faptul că în paginile acestui ziar conservator ducea o activitate intensă, Anton Bacalbaşa îşi reneagă chiar un pseudonim, sub care semna foarte adesea aci — Demagog : „Şi apoi «Gazeta poporului» nu afirma că iscălitura Demagog din «Epoca» îmi aparţine mie ? Şi cu toate astea toţi ziariştii din Bucureşti ştiu că n-am onoarea să fiu eu Demagog". Prin aceste rînduri Anton Bacalbaşa se referă la I. L. Caragiale care publicase, în „Gazeta poporului", an. I (1895), nr. 229 (11 noiembrie), p. 3, articolul satiric, intitulat : *D-sale d-lui Tony Bacalbaşa, membru al partidului socialist ştiinţific, prim redactor la „Epoca"*. Un procedeu similar va utiliza cîţiva ani mai tîrziu, în articolul :

Soluţia d-lui Polytimos şi publicat în revista „Moş Teacă", an. V (1899), nr. 207 (28 februarie), pe care-l semnează Rigolo : „D-l Anton Bacalbaşa de la «Dreptatea» care nu trebuie confundat cu d-l Anton Bacalbaşa de la «Moş Teacă»". În realitate, Anton Bacalbaşa publică la acest ziar, „Epoca", numeroase articole, în special în anii 1895 şi 1896 pînă în martie. După această dată în „Epoca" mai apare o reeditare a articolului *D-lui Petru Grădişteanu — directorul general al teatrelor*, „Epoca", seria a II-a, an. V (1899), nr. 1016—57 (6 martie), p. 2 — care apăruse cu o zi mai înainte în „Dreptatea", an. IV (1899), nr. 1001 (5 martie), p. 3, şi un rezumat după un discurs : *[Ţara trebuie să pună la respect adunătura din Dealul Mitropoliei.* Discurs ţinut în sala Dacia, în ziua de 25 martie 1899], „Epoca", seria a II-a, an. V (1899), nr. 1035—76 (25 martie), p. 1. După data încetării colaborării sale zilnice la acest ziar, apar patru articole : *Întrunirea partidului conservator*, „Epoca", seria a II-a, an. II (1896), nr. 169 (1 iunie), pp. 1—2 ; *„Epoca" la Tecuci*, „Epoca", seria a II-a, an. II (1896), nr. 170 (2 iunie), p. 2. *„Epoca" la Tecuci*, „Epoca", seria a II-a, an. II (1896), nr. 172 (5 iunie), pp. 1—2 şi *„Epoca" la Tecuci*, „Epoca", seria a II-a, an. II (1896), nr. 175 (8 iunie), p. 2.

Articolele sînt lipsite de valoare, iar trei dintre ele se referă la evenimente locale din Tecuci. Aceste articole nu pot fi atribuite lui Anton Bacalbaşa, care nu mai colabora la ziarul „Epoca". Articolele semnate B. apar şi după moartea lui Anton Bacalbaşa. Astfel în ziarul „Epoca", la rubrica săptămînală : Cronica ştiinţifică, apar articole semnate B. care vorbesc despre *Ozon, Influenţa climei, Migraţia păsărilor* etc. (Vezi numerele din 5, 12, 19, 30 octombrie). Alte articole de la această rubrică sînt semnate cu iniţialele P. Bd. (vezi numărul din 10 noiembrie). Acest P. Bd. mai publică şi în numerele din 17 şi 27 noiembrie, precum şi în numerele din 1, 8, 15 şi 22 decembrie, unde scrie despre *Sterilizarea apei prin ozon*. Deci rediscută probleme legate de ozon, semnate B. şi Bd. fie că aparţin sau nu uneia şi aceleiaşi persoane, cert este un lucru: despre care scrisese la 5 octombrie un articol pe care-l iscălise B. În tot cazul, articolele ele nu pot fi atribuite în nici un caz lui Anton Bacalbaşa.

La ziarul „Dreptatea" Anton Bacalbaşa publică în anul 1896 — anul înfiinţării ziarului — cîteva articole semnate B. Este interesant că articolele semnate B. apar pe prima pagină a ziarului, începînd din primele numere ale „Dreptăţii" — vezi articolul *Rele deprinderi*, „Dreptatea", an. I (1896), nr. 5 (8 februarie) — şi încetează o dată cu articolul *Oculta şi Dumnezeu*, „Dreptatea", an. I (1896), nr. 84 (15 mai) — articol în care îl apără pe mitropolitul Ghenadie şi critică în acelaşi timp guvernul care vrea să speculeze situaţia creată de acest caz. Urmează o perioadă destul de lungă cînd în acest ziar nu mai apare nici un articol de actualitate semnat de Anton Bacalbaşa.

În această perioadă dispare şi pseudonimul B. El reapare abia spre toamnă, cînd semnează articolul : *Procesul rezervistului*, „Dreptatea", an. I (1896), nr. 169 (28 august), p. 1. Această tăcere din timpul verii este explicabilă prin plecarea în străinătate a lui Anton Bacalbaşa. În acest sens, scrisoarea pe care Anton Bacalbaşa o trimite directorului ziarului, în ziua de 2 iunie 1896, este edificatoare[4]. Încă o dovadă în plus că Anton Bacalbaşa semna la ziarul „Dreptatea" şi cu această iniţială a numelui său ne-o furnizează şi un anunţ ce se află la pagina 2, tot din numărul din 28 august : „Primul nostru redactor, d. Anton Bacalbaşa, întorcîndu-se din străinătate, şi-a reluat activitatea". Şi ca dovadă, în acest număr semnează articolul *Procesul rezervistului*, de care am vorbit mai înainte. Analiza articolelor iscălite B. ne duce la aceeaşi concluzie : ele aparţin lui Anton Bacalbaşa. Cazul mitropolitului Ghenadie, larg dezbătut de A. Bacalbaşa şi cu alte prilejuri, revine aci în articole semnate fie cu numele său adevărat, fie cu

[4] *Domnule director*, „Dreptatea", an. I (1896), nr. 124 (3 iulie), p. 2.

pseudonimul B. De exemplu : la 15 mai publicase articolul *Oculta şi Dumnezeu*, pe care-l iscălise B., iar la 31 mai, 1896, în nr. 97 al „Dreptăţii" apare articolul *Convorbire cu I.P.S.S. Mitropolitul Ghenadie la Căldăruşani*, semnat : Anton Bacalbaşa. Articolele semnate de B. sînt îndreptate împotriva unor vîrfuri din conducerea statului de atunci, despre care Anton Bacalbaşa scrisese pagini acide, sau le va rezerva pagini pline de sarcasm. Şi la loc de frunte figurează M. Sturdza, căruia, mai tîrziu, în 1898, Rigolo îi va închina un supliment gratuit al ziarului „Moş Teacă", intitulat sugestiv : „Mitiţă Scuza". Iată cîteva numere din „Dreptatea", semnate : B., dedicate acestui ilustru personaj : *Execuţia d-lui Sturdza*, „Dreptatea", an. I (1896), nr. 34 (12 martie), p. 1 ; *Liberalismul d-lui Sturdza*, „Dreptatea", an. I (1896), nr. 61 (14 aprilie), p. 1 ; *Un prim-ministru sub tutelă*, „Dreptatea", an. I (1896), nr. 65 (19 aprilie), p. 1.

O altă parte din aceste articole, semnate B., elogiază pe Nicolae Fleva, directorul ziarului. Un exemplu îl formează articolul : *D-l Fleva şi barbariile*, „Dreptatea", an. I (1896), nr. 64 (18 aprilie), p. 1. Dar paginile cele mai valoroase, semnate astfel, vorbesc despre suferinţele la care sînt supuşi anumiţi oameni de către zbirii poliţiei burghezo-moşiereşti : *Torturile din Bacău*, „Dreptatea", an. I (1896), nr. 56 (9 aprilie), p. 1 ; *Talianu*, „Dreptatea", an. I (1896), nr. 57 (10 aprilie), p. 1. Un articol intitulat, de asemenea, *Torturile din Bacău*, pe care-l va semna cu pseudonimul A.B., va publica Anton Bacalbaşa în revista „Moş Teacă", an. II (1896), nr. 57 (14 aprilie), p. 2.

În anii următori, 1897 şi 1898 acest B. mai apare sporadic, semnînd articole care n-au nimic comun cu literatura şi cu problematica care frămînta pe Anton Bacalbaşa. (Vezi „Dreptatea", nr. 437 din 1897 şi nr-le : 636, 646, 647 şi 723 din 1898). Cu acest pseudonim se iscălesc articolele, de la numerele ziarelor de mai sus, care tratează probleme de medicină, sau scurte ştiri de la corespondenţii ziarului „Dreptatea". În concluzie, lui Anton Bacalbaşa nu-i aparţin aceste articole, după cum nu-i aparţine nici schiţa : *Tusea cu zdruncină*, semnată tot B., şi apărută în „Moftul", an. I (1898), nr. 2, p. 7 — revistă la care A. Bacalbaşa nu a publicat nimic. Lui Anton Bacalbaşa îi aparţin numai articolele de fond, semnate B., şi tipărite în „Dreptatea" din 1896.

Pseudonimul SPANACHIDI. În revista „Moftul român" din 1893 apar multe articole referitoare la Spanachidi sau unele chiar semnate cu acest pseudonim. Trebuie amintit faptul că revista mai sus citată, cu foarte mici excepţii, apare de la un capăt la altul nesemnată. Multe din articolele despre Spanachidi sau semnate Spanachidi aparţin însă lui Anton Bacalbaşa şi într-o măsură mai mică lui I. L. Caragiale. De altfel, în seria a doua a „Moftului român", din 1901—1902 — apărută la doi-trei ani după moartea lui Anton Bacalbaşa — acest personaj — Spanachidi — dispare, iar în „Calendarul «Moftului român» pe anul 1902", I. L. Caragiale retipăreşte foarte puţine articole legate de Spanachidi, numai acelea care-i aparţineau.

Tot nesemnate apăruseră în această revistă şi schiţele despre armată şi despre Moş Teacă, pe care Bacalbaşa le va strînge, în parte, în volum, tot în anul 1893.

În seria a doua a „Moftului român" şi acest gen de schiţe va dispare, ceea ce înseamnă că aparţineau lui Anton Bacalbaşa.

Despre spanac şi Spanachidi, Anton Bacalbaşa a mai publicat şi în alte ziare şi reviste. Astfel în „Adevărul", an. VI (1893), nr. 1731 (20 decembrie), p. 2, apare articolul : *Calendarul spanacului*, semnat de Kind. (prescurtarea pseudonimului Kinderfus). Un an mai tîrziu, în 1894, Anton Bacalbaşa publică tot în „Adevărul", nr. 1832 (7 aprilie), p. 1 articolul *Spanachidi pesimist*, de data aceasta semnat : Rigolo. Tot în cursul acestui an apare în „Literatură şi ştiinţă", vol. II, Editura librăriei Carol Müller,

pp. 315—317, *Spanachidi* (fragment). Fragmentul, semnat: Anton Bacalbaşa, are o notă care arată preocuparea lui Anton Bacalbaşa pentru acest personaj: „Sub titlul Spanachidi, autorul acestui fragment scrie un roman umoristic, care va ieşi în curînd în volum". Regretăm că Anton Bacalbaşa nu a putut definitiva volumul. Totuşi el nu a dat uitării acest personaj. În „Adevărul" din 1895, nr. 2101 (29 ianuarie), p. 1, mai apare un articol: *Re-Spanachidi*, semnat de Rigolo.

Anton Bacalbaşa mărturiseşte în articolul *Subscrisul*, „Moş Teacă", an. I (1895), nr. 1 (26 martie), că: „în doisprezece ani de muncă cu condeiul, cu foarfeca şi cu sufletul, eu n-am reuşit să am celebritatea colegului meu Spanachidi". Iar în articolul: *Anton Bacalbaşa*, semnat de Intim, în „Evenimentul literar", an. I (1894), nr. 8 (7 februarie), se spune: „Cele două creaţiuni originale ale lui: *Moş Teacă* şi *Spanachidi* îl fac nemuritor pentru literatura română".

Încă o confirmare face şi Barbu Lăzăreanu în placheta intitulată *Anton Bacalbaşa*, Bucureşti, 1924, Atelierele Adevărul, p. 3: „Despre Tony Bacalbaşa, se ştie că e autorul lui *Moş Teacă* şi al lui Spanachidi..."

Aşadar, nu credem că am greşit atribuind lui Anton Bacalbaşa şi articolele despre Spanachidi.

Pseudonimele: UN REZERVIST şi *REZERVIST*. Faptul că în anul 1896, în revista „Moş Teacă" vor apare *Memoriile unui rezervist*, adică ale lui Anton Bacalbaşa, dar mai ales problematica articolelor de mai jos, ne-a făcut să ne oprim şi asupra acestor pseudonime. Articolele semnate: Un rezervist sau Rezervistul nu sînt multe la număr. Totuşi ele apar atît în paginile ziarelor la care Anton Bacalbaşa a avut o intensă colaborare („Democraţia socială", „Munca" şi altele), cît şi în acelea la care a publicat un număr mic de articole.

Din prima categorie face parte, desigur, şi ziarul „Adevărul". În acest ziar apar cîteva articole, semnate Un rezervist sau Rezervist, al căror titlul ne aminteşte de unele scrieri mai de amploare ale lui A. Bacalbaşa: de exemplu articolul *Bătaia în armată*, publicat în „Adevărul", an. III (1890), nr. 677 (24 noiembrie), pp. 1—2 (semnat: Un rezervist). Tot în acest an mai sînt tipărite şi alte articole în care se demască armata burghezo-moşierească şi care credem că aparţin lui Anton Bacalbaşa. Din această categorie fac parte articolele: *Rezerviştii*, „Adevărul", an. III (1890), nr. 685 (3—4 decembrie), p. 1 (semnat: Un rezervist) — în care se protestează împotriva legii de a rechema la manevră pe rezerviştii din anii 1882—1883 — *Bătaia în armată*, „Adevărul", an. III (1890), nr. 693 (14 decembrie), p. 1 (semnat: Un rezervist) — articol care are o foarte strînsă legătură cu cel intitulat identic, publicat la 24 noiembrie), *Reforma armatei*, „Adevărul", an. III (1890), nr. 699 (21 decembrie), pp. 1—2 (semnat: Rezervistul) — în care se demască viaţa grea din cazarmă. Autorul afirmă că se mai ocupase de această problemă şi cu alte prilejuri şi va continua să-i fie trează în minte şi pe viitor. Şi iată că în anul următor apare articolul *O lege infamă*, în „Adevărul", an. III (1891), nr. 882 (12 iulie), p. 1 (semnat: Un rezervist), în care critică guvernul pentru mărirea stagiului militar. Din aceeaşi categorie a articolelor care credem că aparţin lui Anton Bacalbaşa fac parte şi următoarele: *Generalul Holeră* — „Adevărul", an. VI (1892), nr. 1295 (16 septembrie), p. 1 (semnat: Un rezervist), *Jos Jack!* „Adevărul", an. VI (1892), nr. 1289 (10 septembrie), p. 1 (semnat: Un rezervist) şi *Teroarea militară*, „Adevărul", an. VI (1893), nr. 1693 (11 noiembrie), p. 1 (semnat: Rezervist).

Sînt cîteva articole semnate cu pseudonimele Un rezervist şi Rezervist care apar în ziarele la care Anton Bacalbaşa a adus o substanţială contribuţie: „Democraţia socială" şi „Munca" În primul din aceste ziare apare articolul: *Armata şi muncitorii*,

publicat în 1892, nr. 2 (12 ianuarie), p. 3 (semnat: Un rezervist), articol referitor la broşura, atunci apărută, *Catehismul soldatului* — în care se arată că deoarece greva nu este legală, soldatul este dator să contribuie la înăbuşirea ei, executînd orbeşte ordinul superiorilor. Autorul articolului *Armata şi muncitorii* susţine că dimpotrivă, greva este un mijloc legal de luptă. Dacă ne gîndim şi la faptul că chiar în acelaşi an, 1892, Anton Bacalbaşa va scoate broşura intitulată *Grevele*, putem deduce că acel pseudonim, Un rezervist, aparţine lui Anton Bacalbaşa. Un alt articol din aceeaşi categorie este cel intitulat: *Manevrele* — în care se critică armata burghezo-moşierească — şi care a apărut în „Democraţia socială", an. I (1892), nr. 31 (2 august), p. 1 (semnat Rezervistul). Articolul *O judecată cazonă*, „Democraţia socială", an. I (1892), nr. 51 (20 decembrie), p. 1 (semnat: Un rezervist), ne întăreşte convingerea că acest pseudonim este al lui Anton Bacalbaşa. În articolul citat întîlnim o serie întreagă de expresii pe care Anton Bacalbaşa le va relua în schiţele despre Moş Teacă. Astfel, figurează vestitul „ploton de pedeapsă", precum şi alte metode barbare, tipice vechii armate, ca: „chemarea dracului de la lampă", „căţeaua în spate" etc. De aceea atribuim aceste articole lui Anton Bacalbaşa, precum şi cel intitulat: *Din armată* şi publicat în „Munca", an. III (1892), nr. 13 (17 mai), p. 4 (semnat: Un rezervist) — articol în care se demască maltratarea unui soldat de către un plutonier.

În ziarul „Naţionalul", Anton Bacalbaşa publicase, în 1889, articole axate, în general, pe probleme de literatură şi artă. Din această categorie putem aminti: *Pentru Eminescu* (publicat la 3 iunie), *Opera italiană* (26 iulie), *Teatrul Naţional* (29 septembrie) etc.

Cercetînd colecţiile — ce-i drept unele incomplete — din anii următori (1890, 1891, 1892, 1893) nu am mai găsit nici un articol semnat de Anton Bacalbaşa. De aceea am exclus posibilitatea ca pseudonimul Un rezervist — care apare sporadic în numerele: 56 (22 februarie), 82 (24 martie) — să aparţină lui Anton Bacalbaşa.

Pseudonimele: WUNDER, WUNDERKIND, WUND., W. În articolul intitulat *Bărbaţi şi femei*, apărut în „Moş Teacă", an. I (1895), nr. 24 (27 august), p. 7, Wunder ne dă cîteva date referitoare la biografia sa. Astfel el povesteşte cu ironie că în copilărie nu a putut asista la serbări de premiere, cu toate că părinţii săi ar fi dorit foarte mult acest lucru. Cercetînd foile matricole ale elevului Bacalbaşa C. Anton mărturisirile sînt exacte. Acest Wunder apare şi într-unul din numerele viitoare ale revistei. În nr. 39 (10 decembrie), p. 5, apare articolul *Cine-i ucigaşul? Din carnetul unui vînător* (I), semnat: Rigolo. La sfîrşitul articolului, autorul anunţă că va continua relatările într-un număr viitor. Şi iată că în nr. 41 (24 decembrie), p. 7, se află continuarea articolului, dar de data aceasta semnat: Wunder, de unde rezultă că Wunder este Rigolo, iar Rigolo nu este altul decît Anton Bacalbaşa. Alt argument care pledează pentru cele de mai sus este şi faptul că în revista „Moş Teacă", an. V (1899), nr. 239 (10 octombrie) — număr omagial — printre lucrările selectate din scrierile lui Anton Bacalbaşa se află şi unele semnate cu pseudonimul Wunder.

Ca şi în cazul pseudonimului Kinderfus, pe care A. Bacalbaşa l-a redus la Kind. şi în cazul pseudonimului Wunder autorul lui Moş Teacă l-a prescurtat în: Wund, W.; alteori l-a amplificat: Wunderkind. În sprijinul faptului că acest pseudonim aparţine lui Anton Bacalbaşa, vine şi articolul unui contemporan, Emil D. Fagure, care publică la moartea autorului lui Moş Teacă un emoţionant articol: *Anton Bacalbaşa*, „Adevărul", an. XII (1899), nr. 3664 (4 octombrie), în care aminteşte că acest pseudonim aparţine lui Bacalbaşa.

Mai greu de depistat au fost scrierile semnate W. Articole semnate astfel apar în „Drepturile omului" (1885), „Epoca" (1886, 1895, 1896), „Adevărul" (1894), „Moş Teacă" (1896), „Dreptatea" (1897). Unele se ocupă de probleme legate de viaţa militară, iar altele de *Fizionomia Camerei*, de *Mişcarea literară în Germania* etc. Pentru a nu induce în eroare cititorul, atribuind lui A. Bacalbaşa articole care nu-i aparţin, noi enumerăm mai jos aceste articole semnate W., fără însă a le atribui cu certitudine lui A. Bacalbaşa: *Rugăciunea militarilor, a funcţionarilor şi a tuturor românilor*, „Drepturile omului", an. I (1885), nr. 59 (13 aprilie), p. 3; *Un adevărat Ghica*, „Epoca", an. I (1886), nr. 160 (6 iunie), p. 2; *Preşedenţia Camerei*, „Epoca", seria a II-a, an. I (1895), nr. 27 (5 decembrie), p. 1; *Din tabăra liberală*, „Epoca", seria a II-a, an. II (1896), nr. 85 (18 februarie), p. 1; *Situaţia generalului Budişteanu*, „Epoca", seria a II-a, an. II (1896), nr. 90 (24 februarie), p. 2; *Ce fac macedonenii*, „Epoca", seria a II-a, an. II (1896), nr. 92 (27 februarie), p. 2; *Jandarmeria rurală*, „Epoca", seria a II-a, an. II (1896), nr. 93 (28 februarie), p. 1; *Mişcarea literară în Germania*, „Epoca" seria a II-a, an. II (1896), nr. 306 (17 noiembrie), pp. 1—2; *Un cerc literar german*, „Epoca", seria a II-a, an. II (1896), nr. 314 (26 noiembrie), pp. 1—2; *«Un zmintit»*, „Epoca", seria a II-a, an. II (1896), nr. 318 (30 noiembrie), pp. 1—2, *Spiritistul Moralescu*, „Adevărul", an. VII (1894), nr. 1753 (17 ianuarie), p. 1; *Aud? Cum?* „Adevărul", an. VII (1894), nr. 1936 (3 august), p. 1; *Vine sau nu?* „Adevărul", an. VII (1894), nr. 1950 (19 august), p. 1; *Iuda şi Ollophern*, „Adevărul", an. VII (1894), nr. 1953 (22 august), p. 3; *Millu Ortodoxu*, „Moş Teacă", an. II (1896), nr. 64 (2 iunie), p. 2; *Revista lui Bonias*, „Moş Teacă", an. II (1896), nr. 72 (29 iulie), p. 7; *Hoţii la puşcărie*, „Dreptatea", an. II (1897), nr. 282 (15 ianuarie), p. 1.

Pseudonimul MILIŢIANUL. Cu acest pseudonim Anton Bacalbaşa semnează puţine articole. În revista „Moş Teacă", an. II (1896), numerele: 78 (8 septembrie), 79 (15 septembrie), 80 (22 septembrie), 81 (29 septembrie) şi 82 (6 octombrie), apar *Memoriile unui rezervist*, semnate Miliţianul. Aci, autorul spune că: „în anul 1883 am fost chemat urgent de patria mea să-mi plătesc tributul sîngelui la tejgheaua naţională". În vremea aceea Anton Bacalbaşa avea 18 ani. Atît tonul acestor memorii, cît şi faptele relatate îl trădează pe Anton Bacalbaşa. Presupunerea noastră că în spatele acestui pseudonim se ascunde Anton Bacalbaşa se transformă în certitudine abia după ce parcurgem alţi trei ani de apariţie ai revistei şi ajungem la numărul 239 din „Moş Teacă" — număr comemorativ — unde se retipăresc o serie de articole publicate de Anton Bacalbaşa în timpul vieţii sale la această revistă, printre care şi paginile din memoriile mai sus amintite.

Pseudonimul VIATOR. Cele mai multe pseudonime noi apar în ziarele şi revistele pe care Anton Bacalbaşa le-a condus în mod direct. Şi dintre acestea revista „Moş Teacă", înfiinţată de Anton Bacalbaşa, abundă în articole fie nesemnate, dar al căror stil şi preocupări nu lasă dubiu că sînt ale lui Anton Bacalbaşa, fie în altele semnate cu pseudonime ne mai folosite pînă atunci.

În vara anului 1895 Anton Bacalbaşa întreprinde o călătorie în străinătate. Lipsa lui din ţară se poate observa şi prin absenţa numelui său din coloanele publicaţiilor „Moş Teacă", „Lumea nouă" etc. În articolul *Contemporanilor mei*, apărut în „Moş Teacă", an. I (1895), nr. 18 (16 iulie), p. 5 (semnat: Viator), Anton Bacalbaşa vorbeşte despre călătoria sa în străinătate. Acum apar în revista „Moş Teacă" o serie de articole despre: *„Moş Teacă" în Europa. Note şi schiţe. Tablouri şi impresii. Jurnalul unui călător. Madam Teacă învinge!* an. I (1895), nr. 18 (16 iulie), p. 4 (semnat: Don Tony);

„Moş Teacă" în Europa. Capitolul al doilea. În drum de fier — an. I (1895), nr. 19 (23 iulie), pp. 4—5 (semnat : A.B.) ; *„Moş Teacă" în Europa. Note din carnet, în pas gimnastic* — an. I (1895), nr. 20 (30 iulie), p. 5 (semnat : Don Tony). Este foarte important felul în care sînt semnate aceste articole. Dacă primul — *Contemporanilor mei* — este semnat Viator, cel din nr. 18 este semnat Don Tony, iar următoarele două sînt semnate, în ordine, A. B. şi din nou Don Tony. Aşadar nu mai încape îndoială că acest Viator este Don Tony, iar Don Tony este A. B., deci Anton Bacalbaşa. Anton Bacalbaşa va renunţa ulterior la acest pseudonim. Sub această semnătură va mai publica articole ca : *Poeme de vară* — „Moş Teacă", an. I (1895), nr. 21 (6 august), p. 2 şi *Notele unui călător*, în aceeaşi revistă, an. I (1895), nr. 23 (20 august), p. 7, după care va renunţa definitiv la acest pseudonim.

Pseudonimele : UN GAZETAR ROMÂN şi *CALYOPE FOURREAU.* Pseudonimul Un gazetar român apare tot în revista „Moş Teacă" din 1896. În articolul intitulat : *Excrementei sale d-lui Prim-Ministru D. A. Sturdza*, „Moş Teacă", an. II (1896), nr. 67 (23 iunie), p. 2 (semnat : Un gazetar român), autorul articolului, adică Anton Bacalbaşa, critică cumplit, de altfel cum uşor se poate vedea şi din titlu, pe primul-ministru Sturdza pentru sugrumarea libertăţilor, reproşîndu-i că din cauza infamiilor sale nu poate pleca în străinătate, conştiinţa sa de gazetar cinstit obligîndu-l să rămînă să ia atitudine împotriva nelegiuirilor guvernului. Anton Bacalbaşa, după această severă critică, va pleca totuşi în străinătate. Rodul acestei călătorii nu va întîrzia să se arate, compensînd lipsa lui evidentă, din timpul verii, simţită în paginile revistei. Va publica o suită de articole, de data aceasta semnate nu Caliopi Teacă, cum semnase la începutul anului 1896, o serie de articole, ci Calyope Fourreau : *Madam Theacque dans l'Evrope*, nr. 72 (29 iulie), p. 2 ; *Souvenirs de voyage*, nr. 74 (11 august), p. 2 ; *Mon voyage dans la Suisse*, nr. 75 (18 august), p. 2 ; *Madam Teaka à Constantinopole*, nr. 77 (1 septembrie), p. 2. În anul 1897, tot în lunile de vară, în revista „Moş Teacă" vor apare alte articole semnate : Calyope Fourreau : *Villégiature*, nr. 125 (3 august), p. 3 ; *Sainte-Marie*, nr. 127 (17 august), p. 2 ; *Notes d'un perd-été*, nr. 128 (24 august), p. 2. Acest pseudonim va dispare în anii următori. În 1898 vom întîlni doar un singur articol semnat astfel : *M-me Caliopi trăieşte*, nr. 148 (11 ianuarie), p. 4, iar în 1899 va apare pentru ultima oară în articolul : *Madam Caliopy şi dezarmarea*, nr. 213 (11 aprilie), p. 2.

Pseudonimul CAIU(S) GRACHU(S). Acest pseudonim ridică probleme deosebit de dificile. Identificarea celui sau celor care semnează cu acest pseudonim este îngreunată şi de faptul că din colecţiile ziarelor cercetate lipsesc anumite articole semnate astfel, fiind vitregiţi în acest fel de o comparare atentă a tuturor articolelor. Despre existenţa unor articole semnate Grachu ne informează, de pildă, sumarul ziarului „Munca", al anului 1890, sumar care se află la nr. 52 din 1891. Dacă mai adăugăm la cele de mai sus şi afirmaţiile categorice ale unor istorici literari, care atribuie acest pseudonim în exclusivitate lui C. Dobrogeanu-Gherea, ne putem da seama de complexitatea problemei. Şi nu trebuie uitat şi faptul că de la Anton Bacalbaşa nu a rămas nici o listă cu numeroasele lui pseudonime, iar C. Dobrogeanu-Gherea, în afară de cele cîteva sumare date despre el, pe care le găsim în articolele : *Amintiri din trecutul depărtat* şi *Societatea scriitorilor români — Scrisoare către D. Anghel*, nu ne-a lăsat vreo altă mărturie. Iar din articolele de mai sus nu reiese că C. Dobrogeanu-Gherea ar fi semnat cu acest pseudonim. Rămîne, aşadar, să discutăm afirmaţiile ce s-au făcut pînă acum în legătură cu acest pseudonim, sprijinindu-ne pe unele texte semnate Caiu(s) Grachu(s), Grachus sau Grachu.

Articolele ce se pun în discuţie sînt în număr de douăzeci şi şase. Ele apar : unul în „Emanciparea" din 1883, treisprezece în „Drepturile omului" din 1885, trei în „Munca" din 1890, trei în „Munca" din 1891, patru în „Dreptatea" din 1896 şi două în „Dreptatea" din 1898. De la început trebuie observat faptul că un singur articol este semnat : Caiu Grachu, cel apărut în „Emanciparea", an. I (1883), nr. 3 (f.d.), pp. 46—55 : *Un răspuns d-lui ministru I. C. Brătianu,* iar restul sînt semnate Grachu, cu excepţia următoarelor patru : *Corespondenţă din Italia,* „Drepturile omului", an. I (1885), nr. 35 (14 martie), p. 2, *Politicienii noştri,* „Drepturile omului", an. I (1885), nr. 215 (28 noiembrie), p. 1. *„Dreptatea" în ţară,* „Dreptatea", an. III (1898), nr. 690 (18 aprilie), p. 3 şi *Principele Bulgariei la Sinaia,* „Dreptatea", an. III (1898), nr. 756 (26 iunie), p. 3, care sînt iscălite Grachus.

Barbu Lăzăreanu, în ediţia nouă, revizuită şi adăugită : *Anton Bacalbaşa,* Bucureşti, 1948, Editura Cartea Românească (care va fi republicată, adunînd şi alte scrieri, în 1958, sub titlul : *Glose şi comentarii de istoriografie literară,* E.S.P.L.A., pp. 335—356), afirmă încă de la început, p. 5, că pseudonimul Caius Grachus aparţine lui C. Dobrogeanu-Gherea : „Pentru istoria presei româneşti şi cu deosebire pentru aceea a periodicelor progresiste de la noi, e interesant să începem cu identificarea cîtorva oameni care au scris, semnînd cu pseudonime, în revista «Emanciparea» de la 1883. [...] întîlnim semnătura : *Caius Gracchus.*

Cine şi-a luat drept pseudonim numele marelui străbun al impunătorului şi vrednicului şir de luptători pentru cauza norodului ?

Este Gherea, cu vreo doi ani înainte de a semna : Gherea."

Barbu Lăzăreanu avea convingerea că Gherea se ascunde sub acest pseudonim încă cu două decenii înainte, cînd include în volumul V de *Studii critice* din C. Dobrogeanu-Gherea, Bucureşti, 1927, Editura librăriei Universala, pp. 50—89 (volum apărut deci după moartea criticului) amplul articol : *Un răspuns d-lui ministru I. C. Brătianu.* În *Notiţele bibliografice* care se află la finele volumului V, pp. 317—318, Barbu Lăzăreanu afirmă referitor la acest articol : „A fost tipărit pentru întîia oară în revista «Emanciparea», nr. 3 din mai 1883, apoi în broşură (40 pagini în 12°), tipografia Modernă Grigore Luis, Bucureşti, 1883.

Studiul a apărut semnat Caiu(s) Gracchu(s) şi era «dedicat memoriei socialistului Mircea C. A. Rosetti»".

Aceeaşi idee că pseudonimul Caius Gracchus aparţine lui C. Dobrogeanu-Gherea este susţinută şi de articolul, nesemnat, intitulat : *Lui C. Dobrogeanu-Gherea* şi apărut în „Lumea nouă", an XXXIII (1940), nr. 20, p. 3 : „Numele sub care a activat (în grai şi prin scris) C. D. Gherea sînt : Robert Jinks, Caius Gracchus, Kass." [...] „Sub pseudonimul Caius Gracchus el a publicat în nr. 3 din mai 1883 al «Emancipării» : *Un răspuns d-lui Prim-Ministru I. C. Brătianu.* Studiul acesta a apărut apoi într-o broşurică, iar după aceea în volumul V din *Opera critică* şi sociologică a lui C. Dobrogeanu-Gherea, alcătuit sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu".

Din cele mai sus expuse rezultă că pseudonimul Caius Gracchus aparţine lui C. Dobrogeanu-Gherea.

Cercetînd numerele existente la Biblioteca Academiei R.P.R. din revista „Emanciparea" n-am mai găsit nici un articol semnat cu acest pseudonim. Anton Bacalbaşa publică aci traduceri din *Capitalul* lui Karl Marx, pe care le semnează : Batöny.

Pseudonimul Grachu reapare doi ani mai tîrziu, în 1885, în cadrul ziarului „Drepturile omului", unde Anton Bacalbaşa publică masiv, în general articole referitoare la viaţa militară : *Din cazarmă,* nr. 93 (29 mai), pp. 1—2 ; *Rezervistul,* nr. 119 (29 iunie), pp. 1—2 ; *Povestea unui soldat,* nr. 126 (9 iulie), pp. 1—2 ; *Cum se trăieşte. Moravuri*

ostăşeşti, nr. 128 (11 iulie), pp. 1—2 etc. etc., pe care le semnează Inot. Este interesant că acel Grachu tratează, în majoritatea articolelor semnate astfel, tot probleme legate de viaţa militară. De exemplu articolele : *Amintiri din Dobrogea, Moş Teacă*, cele trei *Scrisori către soldaţi*, apărute în „Drepturile omului", an. I (1885), lunile august-septembrie. Deci o primă apropiere între Grachu şi Anton Bacalbaşa se poate face şi din acest punct de vedere. Lectura schiţei *Amintiri din Dobrogea*, semnată Grachu, ne trimite la bucăţile *În Dobrogea* şi *Chipiul alb*, pe care Anton Bacalbaşa le publică în volumul *Moş Teacă*. Toate aceste schiţe vorbesc despre satul Kadichioi, despre obiceiurile şi credinţele localnicilor, despre viaţa din cazarmă şi în special despre Moş Teacă, personajul central al creaţiei lui A. Bacalbaşa.

Dacă în schiţele amintite personajul Moş Teacă apărea destul de des, fără însă a-i fi în întregime închinate lui schiţele, în bucata intitulată atît de sugestiv *Moş Teacă*, cele două coloane din ziarul „Drepturile omului" sînt dedicate exclusiv acestui personaj. Aci se face biografia eroului şi, ceea ce este foarte important, în această schiţă apare şi o aluzie la Inot. Rezultă clar că cel care a scris schiţa nu poate fi decît Anton Bacalbaşa, cel ce semna atît de des — Inot — în coloanele acestui ziar. Mai mult decît atît, Inot devine personajul principal din povestirea *I-a lăsat corigenţi*, semnată Grachu şi apărută în „Drepturile omului", an. I (1885), nr. 199 (10 oct.), pp. 1—2. Aci se relatează despre uneltirile ce pun la cale elevii pentru a-l pedepsi pe popa Colivă, care „măcar că era popă, dar dracul tot să ascundea în barba lui".

Scrisorile către soldaţi sînt un rechizitoriu făcut armatei burghezo-moşiereşti de către un om care a cunoscut bine această instituţie. El demască metodele folosite de aparatul represiv pentru înăbuşirea idealurilor de libertate. Autorul îndeamnă ostaşii să nu se lase maltrataţi, tîrîţi la carceră sau la „plotonul de pedeapsă", ci să se unească pentru că : „dreptatea să zmulge, nu să cerşeşte !". Ultima scrisoare are un final incendiar : „Sculaţi-vă şi vă uniţi cu sărăcimea de la sate şi de la tîrguri !

Eu atîta vă zic : fie turc, fie jidan, fie român, e sărac ? E frate cu voi.

Şi iarăşi : fie turc, fie jidan, fie român, e bogat ? e ciocoi ! Nu-i fratele vostru, e vrăjmaşul de moarte al muncitorului, e tîlhar !

Pă el !"

Celelalte articole apărute în „Drepturile omului" se referă la moravurile societăţii burghezo-moşiereşti (*Taci cu mama*), la nedreptatea societăţii timpului, care împinge pe oameni pe căi greşite (*După scăpare*), la acte potrivnice poporului, săvîrşite de guvern şi rege (*Obicei gazetăresc, Echilibrajul lui musiu Tache, Politicianii noştri*).

Ziarul „Munca" din 1890 şi 1891, care a publicat un bogat număr de articole semnate de Anton Bacalbaşa, tipăreşte şi şase bucăţi semnate Grachu, dintre care două nu au putut fi cercetate (*Bustul lui Eminescu : impresii* şi *Liberalii, conservatorii şi noi* apărute în „Munca", an. I (1890), nr-le 33 şi 34), deoarece colecţia ziarului este descompletată. Celelalte tratează despre necesitatea schimbării raportului dintre muncă şi capital (*Leacul definitiv*, „Munca", an. I (1890), nr. 43 (16 decembrie), p. 2), despre unele teorii greşite asupra societăţii („*Nu vă amestecaţi !*", „Munca", an. II (1891), nr. 3 (10 martie), p. 3) ; epigramele sînt îndreptate împotriva celor care se opuneau socialismului, împotriva regelui şi a unor personalităţi burghezo-moşiereşti (Vezi : „Munca", din 10 şi 24 februarie 1891, p. 4). Ţinînd seama că Anton Bacalbaşa iscălise în celălalt ziar de orientare progresistă, „Drepturile omului", cu acest pseudonim, şi judecînd şi stilul şi problematica celor apărute în „Munca", avem motive să credem că şi aceste şase bucăţi aparţin lui Anton Bacalbaşa.

În ziarul „Dreptatea" — unde apar cele şase articole iscălite Grachu şi Grachus — Anton Bacalbaşa publică enorm, de la înfiinţarea periodicului (1896), pînă în ajunul morţii sale, 1899. Este interesant de amintit că primele două articole: *Ipistolia la Ţarigrad* şi *Oamenii lui Li-Hung-Ciang* apar în timpul verii, 24—25 iulie, cînd A. Bacalbaşa se afla în concediu, în străinătate. Anton Bacalbaşa părăsise ţara în jurul datei de 3 iulie, după cum rezultă din scrisoarea pe care o trimite directorului ziarului „Dreptatea" [5]. Lipsa de la ziar a lui Anton Bacalbaşa, pe timpul verii, este evidentă. În coloanele „Dreptăţii" nu mai apare nici un articol al lui A. Bacalbaşa care să trateze evenimentele petrecute în ţară în acele zile. Cum se explică apariţia articolului *Ipistolie la Ţarigrad?* În articolul *Convorbire cu I.P.S.S. Mitropolitul Ghenadie, la Căldăruşani*, apărut în „Dreptatea", an I (1896), nr. 97 (31 mai), p. 3, iscălit cu adevăratul său nume, Anton Bacalbaşa lua apărarea mitropolitului sechestrat la Căldăruşani şi critica guvernul pentru abuzurile săvîrşite în acest caz, mult dezbătut de presa vremii. Ecouri ale acestui scandal au fost auzite desigur şi-n presa de peste hotare. Astfel se explică că Anton Bacalbaşa, aflînd de reclamaţia pe care o face un oarecare Parteniu la Ţarigrad, se hotărăşte să scrie, şi trimite „Dreptăţii" articolul: *Ipistolia la Ţarigrad*, în care-l biciueşte pe calomniatorul Parteniu şi ia apărarea mitropolitului.

Apărarea mitropolitului Ghenadie o va mai lua şi în articolul *Intervenţia regelui*, semnat tot Grachu şi publicat în 24 octombrie 1896. La fel va proceda în articolul, tipărit la 11 decembrie 1896, intitulat: *Şedinţa este deschisă!* în care Anton Bacalbaşa critică guvernul, printre altele, şi pentru alungarea lui Ghenadie din scaunul Mitropoliei. În acest articol, Bacalbaşa îl critică şi pe Caragiale (cearta se ivise între Bacalbaşa şi Caragiale în toamna anului 1895), care nu se situa de partea celui ce semna acum Grachu. Prin urmare este încă un argument că acel Grachu este Anton Bacalbaşa. De aceea şi aceste articole au fost atribuite lui Anton Bacalbaşa.

În cazul articolului *Oamenii lui Li-Hung-Ciang* lucrurile stau mai simplu. Anton Bacalbaşa relatează faptul că în ziare a apărut o ştire, cum că un fost maior, care în războiul chino-japonez fusese învins, luîndu-i-se şi vaporul, este condamnat la moarte prin streang. Datorită unor intervenţii şi ploconirii condamnatului, el este iertat, cu condiţia să se bage servitor la un mare bărbat de stat chinez. Autorul articolului face o comparaţie cu anumiţi oameni ai zilei de la noi, care, cu toate că nu luptaseră nicăieri, se foloseau de aceleaşi mijloace.

Am lăsat intenţionat la urmă trei articole semnate Grachus: *Corespondenţă din Italia*, *„Dreptatea" în ţară* şi *Principele Bulgariei la Sinaia*, primul apărut în „Drepturile omului" din 14 martie 1885, iar ultimele în „Dreptatea" din 18 aprilie şi 26 iunie 1898. Articolele sînt primite „prin poştă de la corespondenţii noştri", lui A. Bacalbaşa revenindu-i doar sarcina de a face unele îndreptări şi adnotări.

Pseudonimele BRAN şi *BR.* Pseudonimul Bran este foarte frecvent întîlnit în paginile multor ziare şi reviste de la sfîrşitul veacului trecut. El a fost uneori folosit şi de Anton Bacalbaşa. În revista „Moş Teacă", an. V (1899), nr. 239 (10 octombrie), număr închinat lui Anton Bacalbaşa, după cum am mai amintit, se află mărturii în acest sens. Urmărind îndeaproape fiecare revistă şi ziar la care a colaborat Anton Bacalbaşa, am descoperit articole semnate Bran care, judecîndu-le după stil şi problematică, aparţin incontestabil autorului lui *Moş Teacă*. Acest Bran semnează articole în care se critică armata burghezo-moşierească, guvernul reacţionar care suprimă libertăţile şi impune un regim de cruntă exploatare şi teroare etc. etc. Anton Bacalbaşa, care sem-

[5] *Domnule director*, „Dreptatea", an. I (1896), nr. 124 (3 iulie), p. 2.

nează adesea în acelaşi număr al ziarului cîte 3—4—5 articole, foloseşte alături de celelalte pseudonime şi pe cel de Bran. Cu acest pseudonim semnează în: „Adevărul" din 1893, 1894 şi 1895; „Almanachul social democrat" pe anul 1894; „Lumea nouă" din 1895; „Hazul" — supliment humoristic la „Vatra" din 1895; „Moş Teacă" din 1895, 1896,1897; „Epoca" din 1895 şi „Dreptatea" din anii 1896, 1897, 1898, 1899. Aşadar pseudonimul Bran însoţeşte toate publicaţiile la care a colaborat Anton Bacalbaşa după 1893.

O dovadă că el aparţine lui A. Bacalbaşa constă în faptul că o dată cu încetarea colaborării lui Anton Bacalbaşa la un ziar, dispare şi acest pseudonim, ceea ce înseamnă că acest Bran este Anton Bacalbaşa. Totuşi, sînt şi unele excepţii: Anton Bacalbaşa părăseşte redacţia ziarului „Adevărul" pe data de 13 februarie 1895[6]. Şi în adevăr Anton Bacalbaşa nu mai semnează nici un articol în coloanele acestui ziar. Ce-i drept, în 1899, în nr. 3532 din 24 mai, în „Adevărul", i se tipăreşte articolul *D-lui Take Ionescu, ex-mitocan, actualmente ministru*, însoţit de o notă redacţională jignitoare la adresa lui A. Bacalbaşa. Aşadar, Anton Bacalbaşa deşi se despărţise de ziarul „Adevărul" în termeni cordiali, după cum rezultă din scrisoarea trimisă lui Beldiman, totuşi aceasta nu însemna că în spatele unor formule de politeţe erau stinse anumite nemulţumiri. Astfel se şi explică de ce A. Bacalbaşa n-a mai publicat aci nici un articol în anii următori. Cum se face atunci că, în ziarul „Adevărul", la o distanţă de mai bine de opt luni de la plecarea lui Anton Bacalbaşa, apar, semnate Bran, articolele de mai jos? *Coana Sevastiţa*, „Adevărul", an. XVIII (1895), nr. 2347 (20 octombrie); *Binecuvîntarea Cîrlădenilor*, nr. 2348 (21 octombrie) şi *„Democratul"* şi *„Opiniunea publică"*, nr. 2351 (24 octombrie). Acest pseudonim — judecînd după cele de mai sus, cît şi după tonul articolelor semnate astfel — nu mai era al lui Anton Bacalbaşa, ci al altei persoane, poate aceea care va semna, tot în coloanele „Adevărului", în anii 1897, 1898, 1899. Trebuie reţinut faptul că acest Bran publică în ziarul „Adevărul" şi după moartea lui Anton Bacalbaşa, ceea ce este încă o dovadă în plus că nu putea fi Anton Bacalbaşa.

Anton Bacalbaşa foloseşte, în coloanele ziarului „Adevărul", în perioada în care a colaborat aci, şi o prescurtare a pseudonimului Bran: Br. Articolele semnate Br. se află, de obicei, în preajma zilelor cînd semnează Bran. Ele se referă în general la probleme legate de evenimentele zilei: satirizează ciocoismul, poliţia, farsa alegerilor etc. Anton Bacalbaşa a semnat puţine articole cu acest pseudonim: trei în anul 1893: *Dar de botez*, nr. 1660 (7 octombrie), p. 1.; *Criza vine*, nr. 1705 (23 noiembrie), p. 1; *Eminescu şi Eminescu*, nr. 1714 (2 decembrie), p. 1; — şase în anul 1894: *Vin alegerile*, nr. 1936 (3 august), p. 1; *Cocea în Grecia*, nr. 1957 (26 august), p. 1; *Finis*, nr. 1976 (16 septembrie), p. 1; *Logica poliţiei*, nr. 1977 (17 septembrie), p. 1; *Generalul Poenaru*, nr. 2029 (11 noiembrie), p. 1; *Ciocoiul ţăran*, nr. 2050 (3 decembrie), p. 1; — şi unul singur în anul 1895: *Politica şi ţăranii*, nr. 2087 (15 ianuarie), p. 1.

Ca şi în cazul pseudonimului Bran, după plecarea lui A. Bacalbaşa de la „Adevărul" şi acest pseudonim Br. va înceta să mai apară. El îşi va face apariţia, în ziarul „Adevărul", abia în anul 1898, începînd cu articolul *Directorul nostru*, apărut în „Adevărul", an. XI (1898), nr. 3091 (19 februarie), scris la moartea lui Beldiman. De aci înainte el va figura destul de des. Se pare că în acest fel iscălea B. Brănişteanu. În „Adevărul", an. XII (1899), nr. 3611 (12 august), apare articolul: *Congresul sionist*, semnat de B. Brănişteanu. În încheierea articolului autorul zice: „Într-un număr viitor voi continua să rezum dezbaterile congresului". Şi iată că în nr. 3612 (13 august) apare articolul: *Congresul sionist*, semnat de Br. Încă un fapt care ne face să credem că Br.

[6] Vezi: *Ultimul nostru număr*, „Adevărul", an. VII (1895), nr. 2114 (13 februarie), p. 1.

— din cazul de faţă este Brănişteanu : În „Adevărul ilustrat", an. II (1896), nr. 7 (15 aprilie), p. 3, apare articolul *Nicolae Bălcescu,* semnat : Br. La acest ziar B. Brănişteanu are şi alte articole semnate, pe cînd Anton Bacalbaşa nu semnează nici un articol. Probabil că tot B. Brănişteanu semnează Br. şi articolul *Teatrul Naţional,* apărut în „Constituţionalul", an. XI (1899), nr. 2979 (8 octombrie) — deci după moartea lui Anton Bacalbaşa.

De aceea noi socotim că aparţin lui Anton Bacalbaşa numai cele zece articole semnate Br. şi apărute în „Adevărul" din anii 1893, 1894 şi 1895.

În încheierea celor spuse mai sus asupra scrierilor şi pseudonimelor lui Anton Bacalbaşa, mai trebuie menţionat faptul că autorul lui *Moş Teacă* a mai publicat încă o serie de articole pe care nu le-a iscălit nici cu adevăratul său nume, nici cu vreunul din pseudonimele amintite. Ele au apărut adesea ca articole redacţionale. Depistarea unor astfel de articole se face cu destulă greutate. În cursul alcătuirii articolului de faţă au mai fost cercetate încă multe alte pseudonime, pe care, în cele din urmă, le-am lăsat la o parte, convingîndu-ne că nu aparţin lui Anton Bacalbaşa. Poate că mai există şi alte pseudonime pe care noi nu le-am putut încă identifica. De aceea, mulţumim şi cu acest prilej acelora care vor contribui la îmbogăţirea celor expuse pînă acum.

În continuare publicăm un

TABLOU CRONOLOGIC

asupra ziarelor, revistelor, almanahurilor etc. la care a colaborat Anton Bacalbaşa, precum şi lista pseudonimelor, în ordinea folosită de autor.

Tabloul publicaţiilor la care a colaborat A. Bacalbaşa a fost dat, după cum se spune şi în titlu, în ordinea anilor colaborării lui Anton Bacalbaşa, iar în dreptul fiecărei reviste s-au dat pseudonimele sub care a semnat. Aceste pseudonime au fost notate în ordinea folosită de Anton Bacalbaşa în coloanele respectivei reviste. Desigur că A. Bacalbaşa adeseori revenea asupra unui pseudonim. În tabloul cronologic menţionat am trecut fiecare pseudonim, sau numele său adevărat, acolo unde el apare prima dată în cadrul fiecărei reviste, ne mai menţionîndu-l după aceea decît în cazul cînd el reapare la alt ziar.

1882—1883 : „Literatorul". Anton Bacalbaşa.
1883 : „Emanciparea", Batòny.
1883 : „Mesagerul Brăilei". Anton Bacalbaşa.
1885 ; 1888 ; „Drepturile omului". 1885 : Thony ; Quidam ; Inot ; Grachu ; Grachus. 1888 : Anton Bacalbaşa ; A.C.B.
1886—1887 : „Contemporanul". Anton C. Bacalbaşa.
1886 ;
1888—1889 ;
1895—1896 ;
1899 : „Epoca". 1886 : A.B. 1888 : Quidam. 1889 : Quidam. 1895 : Demagog ; Bran ; Anton Bacalbaşa ; Toni. 1896 : Demagog. 1899 : Anton Bacalbaşa.
1887 : „Revista literară", Anton Bacalbaşa.
1888 : „Dezrobirea". Anton Bacalbaşa.
1888 : „Frăţia". A.C.B.
1888 : „Apărătorul". Anton Bacalbaşa.
1888—1889 : „Gutenberg". 1888 : A.C.B. 1889 : Anton Bacalbaşa.
1889 : „Naţionalul". A.B. ; Ab. ; Tony.
1890 ; „Asimilarea". Anton Bacalbaşa.

1890—1891 : „Timpul". 1890 : A.C.B. 1891 : Ab.

1890—1894 : „Munca". 1890 : Grachu. 1891 : Grachu ; Anton Bacalbaşa ; A.B. ; A.N. Ton. 1892 : Anton Bacalbaşa ; Un rezervist ; A.B. 1893 : Anton Bacalbaşa ; A.B. ; Kinderfus ; T.O.N. ; Kf. 1894 : Anton Bacalbaşa ; Quodam ; A.B.

1890—1895 : „Adevărul", 1890 : Un rezervist ; Rezervistul, 1891 ; Quidam ; Un rezervist,

1899 : 1892 : A.B. ; Toni ; T.O.N. ; Anton Bacalbaşa ; Kinderfus ; Quidam ; Un rezervist. 1893 : Kinderfus ; Quidam ; B. ; Anton Bacalbaşa ; Inot ; Rigolo ; Klaps ; A.B. ; T.O.N. ; Bran ; Un răcan ; Br. ; Wunderkind ; Tony ; Quidam ; Kind. ; Quid. ; Rezervist. 1894 : Anton Bacalbaşa ; Quidam ; Cazon ; Rigolo ; Klaps ; Wunderkind ; A.B. ; Răcan ; Inot ; T.O.N. ; Moş Teacă ; Wund. ; Un răcan ; Rig. ; Wunder ; B. ; Bran ; Vice-Rigolo ; Br. ; Kinderfus. 1895 : Rigolo ; Bran ; Anton Bacalbaşa ; Rig. ; Wunder ; Br. ; T.O.N. ; Inot ; Quid. ; A.B. ; Cazon ; Bac-ALB-aşà. 1899. Anton Bacalbaşa.

1892 : „Democraţia socială", Anton Bacalbaşa ; Quidam ; Un rezervist ; Kinderfus ; A.B. ; B. ; Rezervistul ; Inot ; Toni ; T.O.N.

1892 : „Calendarul muncitorului din Galaţi pe anul 1892". Anton C. Bacalbaşa.

1892 : „Lucrătorul"-Galaţi. Anton Bacalbaşa.

1893 : „Moftul român". Articole nesemnate ; Ed. Spanachidi ; Anton Ciobănescu ; Spanachidi.

1893—1894 : „Literatură şi ştiinţă". 1893 : Anton Bacalbaşa. 1894 : Anton Bacalbaşa.

1894 : „Almanachul social-democrat pe anul 1894", Bran ; Anton Bacalbaşa.

1895—1896 : „Lumea nouă". 1895 : Anton Bacalbaşa ; Rigolo ; Wunder ; Bran ; Cazon ;

1898 : T.O.N. ; A.B. ; Rig. 1896 : Anton Bacalbaşa. 1898 : Anton Bacalbaşa.

1895—1899 : „Moş Teacă". 1895 : Anton Bacalbaşa ; Rigolo ; Articole nesemnate ; Quidam ; Cazon ; Bran ; Don Tony ; Viator ; A.B. ; Kinderfus ; Wunder ; Abe. ; Klaps ; Rig. 1896 : Abe. ; Wunder ; Caliopy Teacă ; Rig. ; Bran ; Rigolo ; Cazon ; Kind. ; Articole nesemnate ; A.B. ; Madam Caliopi ; Wund. ; Calyope Téaque ; D-na Tirimpimpim ; Un gazetar român : Calyope Fourreau ; Kinderfus ; Militianul ; Tonton. 1897 : Anton Bacalbaşa ; Klaps ; Moş Teacă ; Wunder ; Bran ; Cazon ; Rigolo ; Kinderfus ; Articole nesemnate ; Răcan ; Caliopy Théaque ; Abayados de Calatrava y Rigolo Năbădayos ; Caliope Fourreau ; Madame Caliopy. 1898 : A.B. ; Caliope Fourreau ; Rigolo ; Wunder ; Articole nesemnate ; Quidam ; Klaps ; Cazon ; Moş Teacă ; Rig. ; Kinderfus. 1899 : Rigolo ; Articole nesemnate ; Anton Bacalbaşa ; Cazon ; Wunder ; Moş Teacă ; Caliopy Fourreau.

1895 : „Hazul" — supliment gratuit al ziarului „Vatra". Anton Bacalbaşa ; Bran ; Cazon.

1896—1899 : „Dreptatea". 1896 : B. ; Anton Bacalbaşa ; Bran ; Grachu ; Tonton. 1897 : Anton Bacalbaşa ; A.B. ; Bran ; Rezervist ; Rigolo ; Rig. ; Quidam ; Quid. 1898 : Anton Bacalbaşa ; Wunder ; Bran ; Klaps ; Cazon ; Quidam. 1899 : Bran ; Anton Bacalbaşa ; A.B. ; Cazon.

1897 : „Albumul Dreptăţii". Anton Bacalbaşa.

1897 : „Almanachul Dreptăţii". Anton Bacalbaşa.

1897—1899 : „Almanachul lui „Moş Teacă". 1897 : Ed. Spanachidi ; Articole nesemnate. 1898 : Articole nesemnate ; Anton Bacalbaşa. 1899 : Articole nesemnate.

1898 : „Trompeta socialistă". Militian.

1899 : „Trompeta". Anton Bacalbaşa.

PSEUDONIME ŞI SEMNE CONVENŢIONALE FOLOSITE DE EMINESCU

de

I. CREŢU

În ziaristică, Eminescu a debutat sub pseudonimul *Varro*, semnînd astfel trei articole: *Să facem un congres*, *În unire e tăria* şi *Echilibrul*, publicate în „Federaţiunea" din Pesta cu datele 5/17 aprilie, 10/22 aprilie, 22 aprilie/4mai şi 29 aprilie/11 mai 1870. Dovada că sub acest pseudonim se ascundea Eminescu o avem într-o mărturie a poetului consemnată în manuscrisul 2257, foile—224—237 din Biblioteca Academiei R.P.R.

„În articolul *Echilibrul* publicat în „Federaţiunea", nr. 38 şi 39 mai 1870, am susţinut autonomia Transilvaniei, fărîmarea dualismului, a unei forme ce contrazicea natura obiectivă a monarhiei, dreptul ce-l are fiece popor de a-şi determina voinţa prin legi, şi de a avea un propriu organ pentru formularea acestor voinţe, o legislatură. Acest articol a dat ansă procurorului public din Pesta de a mă cita la judecătoria de instrucţiune.

Tot în acea lună am publicat un articol asupra conchemării unui congres".

Într-o scrisoare din Viena, cu data de 11 febr. 1871, poetul zice, adresîndu-se lui Iacob Negruzzi: „Mă veţi ierta, dacă nu v-am răspuns la stimata d-voastră epistolă... Apoi am avut şi supărări care mai de care mai minunate; pro primo: un proces de presă, al cărui capăt nu sînt în stare de a-l prevedea..." *(Studii şi doc. literare*, vol. I, *Junimea* de I. E. Torouţiu şi Gh. Cardaş).

Cu litera *X*, Eminescu a semnat mai tîrziu un articol intitulat *Robie modernă* în „Curierul de Iaşi", nr. 135 din 12 decembrie 1876, la rubrica „Diverse" (cf. I. Scurtu, *M. Eminescu, Scrieri politice şi literare*, vol. I, ediţia Minerva, 1905, p. 235). Expresia *stîlpi de cafenele* pe care o întîlnim în *Robie modernă* este folosită în articolele ziaristice ale lui Eminescu şi ea se află şi în *Scrisoarea a treia:* „Nici visezi că înainte-ţi stă un *stîlp de cafenele*", iar forma verbală *măsură* pentru *măsoară* din *Robie modernă* se întîlneşte adesea în limbajul eminescian, ca spre ex. în *Scrisoarea întîia:* „Muşti de-o zi pe-o lume mică de *se măsură* cu cotul".

Cu litera Y(igrec), Eminescu a tipărit în „Convorbiri literare" din 1 sept. 1877 articolul *Despre recenziunea făcută de d. Zota asupra logicei d-lui T. Maiorescu*, articol care la tabla de materii este indicat cu numele *M. Eminescu* (cf. I. Scurtu, loc cit., p. 381). Acest articol este o reluare a celor susţinute în articolul *Observaţii critice* publicat de Eminescu sub numele său în „Curierul de Iaşi" cu data de 12 august 1877, precedat şi acesta de un altul intitulat *O recenziune a logicei d-lui Titu Maiorescu*, tipărit fără semnătură la rubrica „Bibliografie", în „Convorbiri Literare" din 1 august 1877.

Asupra acestor articole scrise în apărarea *Logicei* lui Maiorescu, Eminescu revine cu o foarte interesantă scrisoare datată Iaşi, 20 sept. 1877, adresată lui Slavici, pe atunci redactor la „Timpul" din Bucureşti. În finalul acestei scrisori, Eminescu zice: „... Nu ştiu, dacă M(aiorescu) a fost mulţumit sau nu cu anticriticile mele. Sunt scrise în grabă şi nu prea sunt de samă, dar n-am ce-i face.

„De-unde iei privirea clară,
Care-n linişte alege,
La gîndiri menite vieţii
Viaţa-n floare să le-o lege".

(Studii şi doc. literare, vol. III, 1932)

Cu pseudonimul *Fantasio,* Eminescu a publicat mai multe cronici în „Timpul", între care citãm : *Cronica Bucureştilor* din 17 ian., 14 martie şi 19 mai 1882 ; *Răspuns d-lui C. A. Rosetti* din 27 martie şi 6 aprilie 1882, şi *Cronicile teatrale* din 26 ian. şi 5 oct. 1882. O schiţă de răspuns lui C. A. Rosetti (bruionară) se află în manuscrisul 2264, foile 12—23, 197—201 şi 239, ceea ce dovedeşte că sub acest pseudonim se ascundea Eminescu.

În „Timpul" din 25 şi 28 ian., 8 şi 17 febr. şi 4 martie 1879 sînt tipărite mai multe articole cu titlul general *Să ridem...* semnate *Harţag.* Ca un fel de destindere spirituală, Eminescu încerca un gen de articole, umoristice în aparenţă, care trădează totuşi satira şi indignarea. Dar fiindcă asemenea articole ieşeau din cadrul obişnuit al gazetei, le-a dat un caracter special, intitulîndu-le *Să ridem...* şi semnîndu-le cu un pseudonim adecvat : *Harţag.* Un motto special le însoţeşte : „Rîsul alină ca şi lacrimile". În introducere, autorul motivează publicarea lor astfel : „...Românului nu-i stă bine cînd se vaită — nu-i făcut pentru aceasta. El trebuie să ridă, aşa-i este dat. Fiindcă eventualităţile sau întîmplarea şi-au bătut joc de noi, să ne batem joc şi noi la rîndul nostru de ele. Să ridem dar ! !".

Caracteristica românului de a-şi bate joc de soarta lui tragică, de întîmplările neplăcute ale vieţii sale, este remarcată şi în alte articole ale redactorului principal al ziarului „Timpul", care era, precum se ştie, Eminescu. Astfel, în articolul de fond din 12 septembrie 1878, pornind de la proverbul „ca la noi la nimenea", el zice că această formulă moştenită din moşi strămoşi „e rezultatul unei dureroase istorii, în cursul căreia poporul nostru, pierzînd orice speranţă de îndreptare, ia lucrurile mai mult în bătaie de joc ca şi cînd lui Dumnezeu i-ar fi plăcut să drapeze tragedia sorţii noastre cu foarte multe scene comice..." (M. Eminescu, *Opera politică,* ediţia I. Creţu, vol. I, p. 349). În alt articol zice că „...Dumnezeu... ca un fel de refugiu de multele inconveniente ale vieţii... a dat omului rîsul cu toată scara de la zîmbetul ironic pînă la clocotirea homerică" (*op. cit.,* vol. II, p. 16). De asemenea, în alt loc afirmă că Miron Costin zice că poporul român „e neam rîzător de felul lui" (*op. cit.,* vol. II, p. 346).

Nu numai critica guvernării, în care descoperim aceleaşi idei exprimate de Eminescu şi în alte articole ale sale, dar şi vocabularul precum şi unele forme moldoveneşti şi populare ce se întîlnesc adesea în limbajul poetului, ne duc la concluzia că pseudonimul *Harţag* este o creaţie ironică a lui Eminescu. Un cuvînt ca *nepedeapsă* („...inamovibilitatea nu garantează *nepedeapsă* absolută celor necinstiţi...") ne aminteşte de alte creaţii proprii similare din traducerea tomului întîi al *Fragmentelor pentru istoria Românilor de Hurmuzachi,* unde găsim *nebărbat, necultură, negata* etc. traducere care se datoreşte lui Eminescu. De asemenea, constatăm că *Harţag* se referă la Arghir Crăişorul ca şi *Fantasia.* Formele *mîne, pîne, cătră, să lese, să deie* şi un cuvînt ca *bumbi* (la haine) folosite de *Harţag,* ori construcţii ca : „soldaţi bătrîni *a* unei cauze bătrîne", „oamenii timpului şi *a* societăţii", precum şi elidarea negaţiei *nu* după *nici* în construcţii ca „nici mai poate fi", „nici s-a întîmplat", „nici s-a gîndit măcar" etc. ne dau indicaţia că articolele din seria *Să ridem...* se datoresc lui Eminescu, care aducea cu sine în presa capitalei o mulţime de elemente ale graiului moldovenesc, folosit atît în proză cît şi în versurile sale. Chiar propoziţia latină : *risum teneatis !* este folosită de *Harţag* ca şi de Eminescu în articolul *Novele din popor de Ion Slavici* (op. cit.,

vol. II, p. 440) ori în alte articole ziaristice ale sale. Formele ortografice : *să rîdem* (cu *i* în loc de *î*), *ris, sin* sînt folosite de *Hartag* precum le foloseşte Eminescu de regulă în tipăriturile şi în manuscrisele sale. În fine, ca să mai menţionăm o ultimă dovadă din multele care se pot invoca, umorul din *Să ridem...* este colorat de o pronunţată nuanţă de sarcasm, ce se întîlneşte în unele scrieri ale lui Eminescu.

În „Timpul" din 12, 13, 14 şi 24 sept. 1880 s-au publicat patru *Scrisori*, intitulate *Scrisoarea I-a, Scrisoarea a II-a, Scrisoarea a III-a* şi *Scrisoarea a IV-a*, toate semnate *Censor*. Ele sînt prezentate ca venind din afară de redacţie, dar atît factura lor stilistică şi ideologică, cît şi unele pasaje ce se pot identifica în scrierile eminesciene, ne îndreptăţesc să le atribuim redactorului principal al ziarului. Aşa spre exemplu, ideia din *Scrisoarea a III-a* că Manolaki Kostaki Epureanu cînd era ministru de interne, a pus pe un impiegat să adune într-o colecţie completă toate legile pe care un primar de sat trebuie să le ştie, spre a veni apoi cu volumul cel gros înaintea deputaţilor, care se plîngeau de reaua administraţie a ţării şi să le zică : Cum voiţi să fie ţara bine administrată ? Iacă ceea ce legile noastre cer de la primarul de sat ca să poată administra, şi primarii mai nu ştiu, cei mai mulţi, nici să scrie şi să citească. Această ideie se află exprimată în manuscrisul 2264, f. 32—33, unde citim : „Un Epureanu, ca să afle izvorul acestei corupţii, pusese pe un funcţionar să culeagă toate legile şi regulamentele impuse comunelor noastre rurale, a căror locuitori, bine înţeles, nu ştiu scrie şi citi. Ei bine, volumul de maculatură legislativă formează cîteva mii de pagine. Astfel nimic fix, nimic sigur, nimic determinat. Fără legi, fără regulamente, cu obiceiul pămîntului, cu acel jus olachale, necodificat niciodată au dus-o poporul nostru sute de ani şi era un popor sănătos, cu bucurie de muncă, deştept generos. Azi, cu „progresul şi civilizaţia" d-lor Pherekydis, Caligari, Carada, Giani, C. A. Rosetti este poporul cel mai exploatat, cel mai nedreptăţit, cel mai nefericit din Europa..."

Relele administrative sînt zugrăvite şi combătute în aceste patru *Scrisori* semnate *Censor*, întocmai ca în alte articole din „Timpul", din care fragmente numeroase au rămas în ciornă printre hîrtiile eminesciene şi mai cu seamă ca în seria intitulată *Icoane vechi şi icoane nouă*, a căror paternitate este confirmată de Iacob Negruzzi în scrisoarea sa din 18 dec. 1877 adresată lui Slavici : „Articolele „Icoane vechi şi nouă" au fost găsite minunat scrise şi minunat cugetate. S-a recunoscut în Junimea de îndată pana lui Eminescu" (*Studii şi doc. literare*, vol. II, p. 202).

Dar de ce ţinea Eminescu să-şi strecoare critica şi sub diferite pseudonime în gazeta pe care o conducea ? Pentru ca cititorul să vadă că mai sînt şi alte capete care judecă stările de lucruri din ţară întocmai ca şi autorul anonim al articolelor de fond şi că deci critica aceasta era cît se poate de întemeiată.

Dacă admitem deci că cele patru *Scrisori* din „Timpul" sînt produse de pana lui Eminescu, putem fi îndreptăţiţi a aprecia personalitatea poetului şi sub aspectul criticii semnate *Censor*.

Însă, pe lîngă articolele cunoscute şi apreciate pentru vehemenţa lor pamfletară, Eminescu a realizat şi patru *portrete politice* pe care le-a semnat cu pseudonimul *Nemesis*. Dintre personajele politice mai des înfăţişate în articolele sale ziaristice, patru au fost alese spre a fi zugrăvite în portrete bine construite şi admirabil închegate : *Nicu Fleva, Emil, Petrache Grădişteanu* şi *C. A. Rosetti*, toate patru în „Timpul" din 6 ian.,

21 ian., 7 febr. şi 19 martie 1882. Aceste personaje sînt zugrăvite cu materialul risipit în numeroasele articole ziaristice în care gazetarul Eminescu se referă la ele.

Pentru a justifica apropierea ce facem între Eminescu şi pseudonimul *Nemesis*, putem invoca unele elemente ideologice şi lexicale sau stilistice comune portretelor amintite şi scrierilor cunoscute ale poetului. Astfel, în portretul lui *Nicu Fleva* ne frapează cuvîntul *astuţios*, o veche cunoştinţă a noastră din scrierile eminesciene, tipărite sau aflate în manuscris, atît în proză cît şi în versuri. *Astuţie*, cu sensul de „viclenie", „şiretenie", „îndrăzneală" se întîlneşte în articolele *Să facem un congres* şi *Echilibrul* semnate *Varro*, precum am arătat mai sus. Sub diferite forme îl găsim şi în versurile inedite, ca spre exemplu în variantele poeziei *Împărat şi proletar :*

„Zîmbirea lui deşteaptă complice şi *astută*"

sau

„Zîmbirea lui deşteaptă adîncă şi *astută*"

(cf. C. Botez, *M. Eminescu, Poezii*, Cultura Naţională, 1933, p. 303)

Mai este folosit în *Andrei Mureşanu :*

„...Apoi este şi drept, cuminte
Ca proşti să ducă greul, *astuţii* să domnească"

(cf. Perpessicius, *M. Eminescu, Poezii postume*, p. 60)

De asemenea în *Povestea magului călător în stele :*

„...căci corpul meu de lut
Un sclav greoi şi rece — e sclav — dar e *astut*"

(cf. Perpessicius, *op. cit.*, p. 175)

Iată-l sub altă formă şi în *Nicu Fleva* al lui *Nemesis* :

„Cauza este..., portofoliul ministerial pe care *astuţiosul* d. C. A. Rosetti refuză cu îndărătnicie a i-l da".

În portretul lui *Emil* (Costinescu), întîlnim afirmaţia că acest personaj n-are la baza instrucţiunii sale decît *patru clase primare, cursul de violoncel* şi practica de *corector în tipografie*. Asemenea afirmaţii se găsesc însă din abundenţă în articolele eminesciene în care este pomenit şi şarjat de zeci de ori Emil Costinescu. Putem cita şi o frază cu calificative similare, aflătoare în manuscrisul 2264, f. 255 : „...În ţara noastră nu se cere nimic pentru a fi om mare decît patru clase primare şi — unde a mers mia meargă şi suta — un curs de violoncel".

În *Petrache Grădişteanu* se află unele elemente care se găsesc şi în variantele *Scrisorii a treia :* „...D. C. A. Rosetti nu mai fu (pentru Petrache Grădişteanu) *Berlicoco Magnus*, ci un mare cetăţean..." Cu calificativul *Berlicoco* este şarjat C. A. Rosetti în

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

variantele *Scrisorii a treia* (cf. Perpessicius, *M. Eminescu, Opere II*, p. 283 şi 288). Cu acelaşi calificativ îl înfăţişează Eminescu pe C. A. Rosetti într-o scrisoare trimisă din Floreşti-Dolj amicilor săi din redacţia „Timpului", Caragiale şi Ronetti-Roman: „...şi să se spue acolo în scrisoare, cum vă mai merge, cum stă ţara, lumea şi politica, despre iubitul meu Rosetachi alias *Berlicoco* să-mi scrieţi, dacă tot mai e mare şi tare în satul lui Cremene şi alte chiţibuşuri asemene..." (*L'Indépendance Roumaine*". din 29 iunie, 1919). Pînă şi cuvîntul *Mabille* este folosit de *Nemesis*, ca de Eminescu în *Scrisoarea a treia*.

Nemesis zugrăveşte pe personajul portretului *C. A. Rosetti*, cu „ochii boboşaţi", ca Eminescu în *Scrisoarea a treia*. Îl acuză pe C. A. Rosetti că a pretins şi a primit „pensie reversibilă", întocmai cum îl acuză Eminescu în articolele sale în care vine vorba despre C. A. Rosetti. «Bătrînul director al „Românului"» este cel mai blînd calificativ folosit de *Nemesis*, întocmai cum îl foloseşte de zeci de ori Eminescu.

Dar în portretul *C. A. Rosetti* datorit lui *Nemesis* se regăsesc mai toate calificativele folosite de Eminescu în articolele sale, în care pomeneşte chiar numai în treacăt numele acestui personaj. Finalul articolului-portret este formulat ca o invocaţie către divinitate, obişnuită adesea de Eminescu, pentru a da alarma: „El (C. A. Rosetti) va turbura încă mult timp apa... Dea Dumnezeu ca ceea ce va pescui să nu fie pieirea României!"

Menţionăm că în anul 1882, an în care au fost scrise portretele politice semnate *Nemesis*, Eminescu era obsedat de numele zeiţei *Nemesis*, aşa cum constatăm din Cronica *Bucureştilor* de la 14 martie 1882, semnată *Fantasio* şi în care poetul se referă la *zeiţa răzbunării*. Pentru pamfletele politice de genul celor de mai sus, nu se putea găsi o semnătură mai expresivă şi credem că Eminescu n-a ezitat s-o folosească.

Momente ale revoluţiei culturale din România

(Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1964)

Apărută în cinstea celei de-a XX-a aniversări a Eliberării Patriei, culegerea *Momente ale revoluţiei culturale din România* se impune, în primul rînd, prin competenţa analizei şi prin vastitatea informaţiei. Înşirate unul lîngă altul, studiile oferă un bogat tablou al revoluţiei culturale înfăptuite sub conducerea Partidului, evidenţiindu-se toate laturile ei componente. Într-un mod pe deplin justificat, volumul se deschide cu un capitol închinat învăţămîntului, în a cărui dezvoltare autorul — acad. Ştefan Bălan, ministrul învăţămîntului — vede cu îndreptăţire „veriga principală a revoluţiei culturale în ţara noastră". Caracterizarea conduce firesc spre cunoscuta previziune a lui Lenin, care aprecia, încă în 1918, după cum şi-o aminteşte Clara Zetkin, că în ansamblul acţiunii de înfăptuire a unei culturi noi socialiste, „pe primul plan" se găseşte „sarcina de a organiza pe scară cît mai largă învăţămîntul şi educarea poporului". Abia „pe acest teren", adăuga Lenin, „trebuie să se dezvolte o artă comunistă, într-adevăr nouă şi mare, care să creeze o formă corespunzătoare conţinutului său". După cum se ştie, revoluţia culturală, ca parte componentă a revoluţiei socialiste, are trei laturi esenţiale: reorganizarea învă-

ţămîntului în aşa fel încît el să asigure întregului tineret posibilităţi egale de însuşire a culturii şi al cărui conţinut să fie adecvat necesităţilor construcţiei socialiste ; transformarea culturii într-un „bun al întregului popor" printr-o reţea corespunzătoare de instituţii şi aşezăminte culturale ; înnoirea întregii culturi pe baza ideologiei socialiste, condiţia esenţială pentru stimularea activităţii creatoare în toate domeniile. Volumul de care ne ocupăm acordă atenţia cuvenită fiecăreia din laturile enumerate.

Studiul acad. Ştefan Bălan dă un tablou convingător al *saltului* realizat în sectorul învăţămîntului. Studiul e atît de bogat în cifre revelatoare, încît ne vedem în situaţia de a ne limita la citarea doar a cîtorva, alese aproape la întîmplare. În 1945 existau în România aproximativ 4.000.000 de analfabeţi ; astăzi practic analfabetismul este lichidat. În anul şcolar 1963—1964 în învăţămîntul de cultură generală au fost cuprinşi 3.058.000 elevi faţă de 1.600.000 în anul şcolar 1938—1939. Şi mai grăitoare este creşterea numărului de elevi în cursul mediu : de la 29.004 elevi în anul şcolar 1938—1939 la 252.154 în 1963—1964, iar dacă claselor de zi le adăugăm cursurile serale şi fără frecvenţă ajungem la cifra de 376.620 elevi, deci de 13 ori mai mult decît sub regimul burghezo-moşieresc. Atunci şcoala medie, liceul, era un privilegiu al celor avuţi, azi *tuturor* copiilor le este deschis drumul către treptele cele mai înalte ale învăţămîntului. O extindere prodigioasă a căpătat şi învăţămîntul tehnic şi profesional. Aflăm că în perioada 1949—1955 (deci în 6 ani) şcolile profesionale şi şcolile medii tehnice au dat producţiei 201.589 de muncitori calificaţi şi 110.655 de tehnicieni, la care se adaugă 896.789 muncitori calificaţi direct în procesul de producţie. Adunate, cifrele dau un total de 1.209.033 de oameni pregătiţi pentru a contribui sporit, fiecare la locul său de muncă la îndeplinirea sarcinilor construcţiei socialiste în industrie. Pe drept cuvînt conchide autorul studiului că azi „ţara noastră prezintă... tabloul unui vast şantier, al unei imense şcoli, în care se califică şi îşi perfecţionează pregătirea profesională milioane de oameni ai muncii". Numărul studenţilor a crescut de la 26.000 în 1938—1939 la 112.000 în 1963—1964. Dacă înainte de cel de-al doilea război mondial lucrau în ţară 9.000 ingineri, azi numărul corespunzător e 85.000. Numai în patru ani (1960—1963) din fondurile alocate de stat s-au construit spaţii de învăţămînt cu o suprafaţă totală de circa 66.000 mp, cămine studenţeşti cu 20.500 locuri şi cantine care au capacitatea de a servi masa pentru 21.700 de studenţi. Dacă în anul 1948 în institutele de învăţămînt superior funcţionau cca 100 laboratoare, azi numărul lor se ridică la peste 1.000, multe fiind înzestrate la nivelul cel mai înalt al ştiinţei şi tehnicii contemporane.

Un alt aspect esenţial al *revoluţiei înfăptuite* în domeniul şcolar, foarte pregnant subliniat în studiul pe care-l recenzăm, este acela al organizării *ştiinţifice* a învăţămîntului de toate gradele pe temeiul învăţăturii marxist-leniniste. Diletantismului de altădată i-a fost opusă încadrarea riguroasă a şcolii în ansamblul sarcinilor de construire a socialismului, şcoala fiind în primul rînd furnizorul de cadre bine pregătite pentru cele mai variate domenii de activitate, economică, obştească, culturală. Planurile şi programele de învăţămînt au fost adecvate acestei sarcini principale, urmărindu-se în acelaşi timp o cît mai armonioasă împletire a procesului instructiv cu cel educativ. Dacă şcoala de altă dată era pusă în serviciul intereselor de clasă ale burgheziei, devenind adesea, în ciuda bunelor intenţii ale dascălilor, un focar de cultivare a obscurantismului, misticismului şi şovinismului, şcolile de azi pregătesc constructori ai socialismului, înarmaţi cu o concepţie ştiinţifică materialistă asupra lumii, pătrunşi de ideile comunismului, de înaltele idealuri ale patriotismului socialist şi ale internaţionalismului proletar.

Celei de-a doua laturi a revoluţiei culturale — transformarea culturii într-un bun al poporului — îi este dedicat în volumul care s-a impus atenţiei noastre ultimul studiu

(*Cultura şi masele* de Ion Moraru). Avînd în frunte, ca un fel de motto, un citat din raportul prezentat de Gheorghe Gheorghiu-Dej la cel de-al III-lea Congres al P.M.R. („Muncitorii, ţăranii, tineretul manifestă o mare sete de carte, de cunoştinţe, de frumos. Partidul şi statul nostru desfăşoară o muncă vastă pentru a transforma cultura într-un bun al tuturor") studiul, ca şi acela de care ne-am ocupat pînă acum, este deosebit de bogat în date, cifre, tabele, grafice. E o sinteză impresionantă care comunică convingător, imaginea amploarei pe care a căpătat-o în ţara noastră acţiunea de răspîndire a culturii. Este elocventă pînă şi o simplă enumerare a instituţiilor şi aşezămintelor care participă la împlinirea acestei nobile misiuni, cît şi a formelor variate de activitate folosite de ele : cămine culturale, case şi palate de cultură, cluburi şi colţuri roşii, biblioteci, cinematografe, caravane cinematografice, muzee şi expoziţii, şcoli populare de artă, case ale creaţiei, echipe de dansuri şi dramatice, brigăzi artistice de agitaţie, universităţi populare ş.a.m.d. Concludente sînt doar şi cîteva cifre privind forţa de cuprindere a maselor prin activitatea unora din focarele de cultură amintite : în anul 1963 bibliotecile ţării au avut 8.767.000 de cititori, la acţiunile căminelor culturale şi ale caselor de cultură au fost înregistrate peste 100.000.000 de prezenţe ale oamenilor muncii ; în mişcarea artistică de masă au fost angrenate peste 1.000.000 de amatori, muzeele şi expoziţiile au fost vizitate de 8.527.000 de persoane, iar numărul spectatorilor în cinematografie a fost de aproape 200.000.000 ; au fost contractate 2.794.000 abonamente la radio, radioficare şi televiziune. De bună seamă că nu e riguros indicat să recurgem, pentru aprecierea fenomenelor de cultură, la operaţiuni aritmetice. Totuşi nu e lipsit de semnificaţie să menţionăm că dacă adunăm la un loc numărul căminelor culturale, al caselor culturale, bibliotecilor, cinematografelor etc. şi împărţim apoi numărul populaţiei adulte cu suma astfel obţinută reiese că azi în Republica Populară Română funcţionează cîte un aşezămînt cultural la fiecare 300 de locuitori. Fiecare locuitor al ţării asistă — în medie — la 20—30 spectacole pe an, se tipăresc 50 de cărţi pe cap de locuitor ş.a.m.d. Aşadar, realitatea activităţii de răspîndire a culturii, care se bucură şi de un sprijin material substanţial din partea statului, an de an mai substanţial, e atît de amplă încît creează şi un climat cu totul nou pentru desfăşurarea întregii activităţi culturale, inclusiv a celei creatoare. Cu îndreptăţire conchide autorul studiului că „se poate vorbi — ca urmare a unei vaste şi profunde activităţi educative — că în România se formează şi se dezvoltă un adevărat *om cult*, în înţelesul cel mai deplin care se poate da acestui cuvînt".

Dezvoltarea impetuoasă a învăţămîntului pe o bază ştiinţifică marxist-leninistă, cît şi atragerea unor mase imense de oameni ai muncii în circuitul valorilor culturale, au creat cadrul şi condiţiunile necesare pentru creşterea continuă — cantitativă şi calitativă — a muncii de creaţie în toate sectoarele acesteia. Înfăţişării acestui fenomen îi sînt consacrate cele mai multe studii din culegerea pe care o recenzăm. Progresul ştiinţelor este rezumat într-o prezentare amplă şi sistematică de către acad. Ilie Murgulescu, preşedintele Academiei R.P.R. (*Douăzeci de ani de dezvoltare a ştiinţelor în România*). Deşi inevitabil sumar, studiul scoate în evidenţă progresele remarcabile înregistrate în toate ramurile ştiinţelor fundamentale şi aplicate, o atenţie cuvenită fiind acordată ştiinţelor sociale. Sinteza ne ajută să ne dăm seama cum ca urmare a realizărilor poporului în construcţia socialismului an de an a sporit şi contribuţia românească la dezvoltarea ştiinţei mondiale. Legătura cu practica s-a dovedit a fi, din acest punct de vedere, un factor stimulator deosebit de eficient.

În acest cadru general sînt menţionate o seamă de realizări din domeniul ştiinţelor filologice, accentul căzînd, cum e şi firesc, pe lucrările cele mai însemnate. S-ar putea reproşa totuşi studiului un unghi de vedere pur „academic", referirile mărginindu-se

la ceea ce s-a realizat sub auspiciile Academiei, fără luarea în consideraţie — aşa cum se face cu cazul unor alte discipline— şi a altor contribuţii despre care ştim totuşi, în ceea ce priveşte ştiinţele literare cel puţin, că au fost variate şi substanţiale.

Dezvoltării creaţiei artistice îi sînt consacrate în culegere cinci studii, cîte unul pentru fiecare dintre principalele ramuri (*Dezvoltarea literaturii în cele două decenii de la eliberare* de George Ivaşcu ; *Teatrul, azi* de Radu Beligan ; *Cinematografia naţională şi problemele ei actuale* de Mihnea Gheorghiu ; *Artele plastice în România în ultimii douăzeci de ani* de acad. George Oprescu ; *Cultura muzicală în România în anii puterii populare* de Ion Dumitrescu). Spaţiul nu ne îngăduie, dar nici profilul revistei noastre nu ne-ar îndreptăţi să ne ocupăm de fiecare din aceste studii. Sperăm că o vor face — dacă nu au făcut-o încă — revistele de specialitate. Vom menţiona doar, ca un factor comun ce merită să fie luat în consideraţie, străduinţa autorilor de a nu se limita la o simplă enumerare de autori şi opere, ci de a surprinde şi procesul însuşi de dezvoltare, elocvent pentru înţelegerea mecanismului intim de condiţionare a realizărilor artistice de către profundele transformări revoluţionare din ţara noastră. Efortul de a vedea lucrurile în mare, în perspectivă (realizat, firește, cu mijloace diferite — printr-o atentă aplicaţie la obiect în cazul artelor plastice, mai distant, şi poate cu prea multe referiri nediferenţiate în cazul muzicii, prin valorificarea şi a unei bogate experienţe personale, în cazul teatrului, omisiuni şi rezerve, multe din ele nejustificate, în cazul cinematografiei) e vizibil totuşi în toate studiile, ceea ce a şi permis autorilor să scoată în evidenţă, pregnant şi convingător, specificul dezvoltării artistice în epoca socialistă în patria noastră, aportul ei la dezvoltarea realismului socialist pe plan mondial. Astfel culegerea oferă suficient material pentru a se vedea cum noul conţinut, dinamic, revoluţionar, noua ideologie socialistă, a cărei însuşire de către artişti a fost puternic facilitată de acţiunea îndrumătoare a partidului, a generat căutări febrile şi impresionante, soluţii artistice mereu mai expresive pentru oglindirea fenomenelor de viaţa actuală. Într-un cuvînt, valorificînd cuceririle esteticii marxist-leniniste, studiile enumerate ne-au putut oferi nu doar un tablou complet al realizărilor din diferite ramuri ale artei, dar şi toate datele necesare pentru înţelegerea procesului de înnoire revoluţionară a artei sub influenţa cuceririlor revoluţionare ale poporului.

Un loc aparte ocupă în acest tablou general studiul închinat creaţiei literare. În economia lui însă spaţiul dedicat înfăţişării procesului general de dezvoltare a literaturii noi este disproporţionat de restrîns. Studiul începe cu o apreciere pe cît de justă, pe atît de precis formulată : „niciodată, mai mult decît în epoca noastră, creaţia literară n-a fost mai bogată în nume de scriitori şi de titluri de opere, niciodată dimensiunea umană a literaturii române n-a fost mai largă şi mai cuprinzătoare, cu semnificaţii mai multiple şi cu o perspectivă de dezvoltare sub semnul unor certitudini mai luminoase". Ne-am aşteptat ca după această caracterizare să urmeze o analiză amănunţită a cauzelor care au determinat avîntul, a piedicelor care trebuiau să fie învinse, a delimitărilor şi a confruntărilor inevitabile, a etapelor succesive. Din păcate, lectura paginilor următoare dezamăgeşte. Autorul, într-adevăr, se întreabă : „ce explică, ce determină o asemenea dimensiune şi o asemenea intensitate a acestui proces ?", însă răspunsul ce se dă e mult prea sărac, cu toate că începutul e din nou promiţător. Nu putem să nu subscriem aprecierea potrivit căreia cauza principală a înfloririi literaturii române din ultimii douăzeci de ani e *angajarea* ei în lupta socială alături de partidul revoluţionar marxist-leninist al clasei muncitoare, pentru transformarea socialistă a ţării. („Componentă majoră ca parte integrantă a procesului, prin cei mai prestigioşi reprezentanţi ai ei, literatura a fost dintru început prezentă în arena dezbaterii istorice ce începuse prin şi după actul de la 23

August 1944"). Datorită acestei orientări, viaţa literară a putut beneficia încă din primii ani de după Eliberare de îndrumarea partidului, factor esenţial pentru destinul istoric al noii noastre literaturi. În cele cîteva pagini ale capitolului introductiv se vorbeşte în treacăt şi despre realitatea revoluţionară care a irupt în literatură, şi despre realism socialist [1], şi despre noua dimensiune a concepţiei despre lume şi societate, dar toate acestea sînt doar enunţate, lipsind analiza la obiect a modului în care toţi aceşti factori, în ultimă instanţă extraliterari, au determinat profunde schimbări calitative în chiar structura actuală a literaturii. Expunerii îi lipseşte, cu alte cuvinte, o dimensiune istorică. Însă intenţia de a marca prin cîteva jaloane principale drumul ascendent de dezvoltare a literaturii se vede că nu i-a lipsit cu totul autorului. În acest sens e revelatoare menţionarea anului 1946 ca a unui an de definire mai temeinică de către comunişti a poziţiei lor faţă de problemele culturii. Nu prea se înţelege însă de ce acest moment e legat de apariţia „Contemporanului", întrucît se ştie că *Problemele intelectualităţii româneşti* n-a fost un articol, ci o expunere a lui Gheorghiu-Dej în faţa intelectualilor, într-o adunare, în preajma alegerilor din 1946. Oricum însă, ideile luminoase ale acestei expuneri sînt pregnant reliefate, ceea ce e un merit incontestabil, pe care sîntem datori să-l subliniem. Analiza însă nu continuă pe acest drum. După ce se trece foarte uşor peste constituirea Uniunii Scriitorilor în 1949, nu se vorbeşte nimic despre alte momente însemnate în dezvoltarea literaturii. Cu toate că în toţi aceşti ani literatura a beneficiat constant de îndrumarea partidului, în variate materiale de partid fiind cuprinse aprecieri dintre cele mai preţioase, ca de pildă în pasajele respective din Rapoartele C.C. al P.M.R. la Congresele II şi III ale partidului, sau în expunerea lui Gheorghiu-Dej la conferinţa pe ţară a scriitorilor din ianuarie 1962, toate aceste momente extrem de importante sînt trecute cu vederea, autorul studiului sărind de la informaţiile privind înfiinţarea Uniunii Scriitorilor la prezentarea de autori şi opere. Din această cauză, procesul însăşi de dezvoltare organică a literaturii n-a putut fi înfăţişat în ansamblu şi în complexitatea manifestărilor. Studiul omite orice relatări privind variatele discuţii literare, cu ecouri adesea depăşind hotarele ţării, cum şi aprecierile în legătură cu lărgirea treptată a tematicii literare, îmbogăţirea ei tipologică, ca urmare a pătrunderii suflului revoluţionar în literatură. Nu se spune absolut nimic nici cu privire la destinele diferitelor tendinţe existente în literatura noastră pînă la 23 August 1944, treptata lor subsumare de către realismul socialist, ceea ce după cum se ştie nu s-a făcut dintr-o dată, ci printr-un proces organic în cadrul unei dezvoltări care a cunoscut şi aspecte de luptă ideologică şi întrecere creatoare. Toate aceste elemente absolut necesare înţelegerii modului în care literatura noastră a devenit o amplă şi bogată literatură realist-socialistă sînt ignorate, autorul mărginindu-se la o simplă înşirare de realizări, dar şi ea „organizată" destul de ciudat, din nou fără luare în consideraţie a criteriului istoric. Partea cea mai rezistentă a studiului e tocmai această „panoramă" a literaturii contemporane, meritul autorului constînd în efortul de a da o imagine *completă* a literaturii din ultimii douăzeci de ani,

[1] Formularea ca atare „însuşirea metodei realismului socialist", ne pare din punct de vedere ştiinţific derutantă, întrucît realismul socialist, ca oricare altă metodă artistică, nu se „preia" şi nu se „însuşeşte" ca un sistem gata elaborat, ci se naşte, se dezvoltă şi se cristalizează treptat în chiar procesul organic de dezvoltare a literaturii. De bună seamă cunoaşterea literaturii sovietice în care procesul respectiv se desăvîrşise cu cîteva decenii înainte, a ajutat ca un factor catalizator la procesul noii dezvoltări a literaturii române. Dar acest ajutor nu poate fi considerat factor determinant. Determinantă a fost influenţa realităţii revoluţionare, îndrumarea partidului, lupta împotriva ideologiei burgheze, valorificarea propriei tradiţii literare progresiste. În istoria literaturii române realismul socialist n-a fost *însuşit* ci s-a format prin contribuţii convergente ale unui număr mare de scriitori.

însoţind fiecare menţionare şi cu o caracterizare succintă, menită să dea cititorului o idee măcar despre locul pe care-l ocupă scriitorul sau opera respectivă în ierarhia generală a valorilor. Din acest punct de vedere, studiul constituie o reuşită, cel puţin parţială şi trebuie să fie apreciat ca atare.

După cum spuneam, unul din meritele esenţiale este de ordin cantitativ — într-un eseu totuşi restrîns au încăput dacă nu toţi, cel puţin aproape toţi scriitorii care au contribuit cît de cît, unii destul de modest, la progresul literaturii contemporane[2]. Totuşi, din cauza aceleiaşi viziuni anistorice, modul concret de prezentare a realizărilor literaturii e amendabil din mai multe puncte de vedere. Dacă plasarea la începutul expunerii a exemplului acelora care prin adeziunea lor la noua orientare literară i-au conferit şi un înalt prestigiu artistic (e vorba de creaţia de după 23 August 1944 a lui Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, George Călinescu) nu stîrneşte obiecţiuni, altfel se pune problema în cazul lui Lucian Blaga ; opera lui de după Eliberare n-a putut juca şi efectiv n-a jucat vreun rol determinant în dezvoltarea literaturii, ea n-a fost o cauză a înfloririi literaturii, ci mai degrabă un *rezultat* al acestui proces.

Tratarea fragmentară a procesului însuşi de dezvoltare a literaturii noi se răzbună uneori şi în domeniul caracterizărilor, care nu în puţine cazuri sînt sumare, expediate în

---

[2] Iată, în ordinea citării lor în studiu, numele scriitorilor menţionaţi : Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, George Călinescu, Lucian Blaga, Zaharia Stancu, Ion Călugăru, Nagy Istvan, Kos Karoly, Tompa Laszlo, Banffy Miclos, Kemeny Ianos, Szentimrei Jenö, Kiss Jenö, Horvath Istvan, Letey Lajos, Szabedy László, Kovacs Syorgy, Asztalos Istvan, Gaal Gabor, Szemler Ferenc, Szilágyi András, Salomon Laszlo, Bartalos Janos, Franyo Zoltan, Meliusz Jozsef, Alfred Margul-Sperber, Oscar Walter Cisek, Andreas Lilin, Emil Isac, Ion Pas, Cezar Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Teodorescu-Branişte, Demostene Botez, Al. Philippide, Otilia Cazimir, George Lesnea, Radu Boureanu, Cicerone Theodorescu, Vlaicu Bîrna, Geo Bogza, Miron Radu Paraschivescu, Marcel Breslaşu, Dumitru Corbea, Virgil Teodorescu, George Demetru-Pan, Gellu Naum, Dumitru Stoleru, Emil Giurgiuca, Ştefan Roll (Gheorghe Dinu), Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Maria Banuş, Mihu Dragomir, Nina Cassian, A. E. Bakonsky, Geo Dumitrescu, Victor Tulbure, Dan Deşliu, Eugen Frunză, Veronica Porumbacu, Ştefan Aug. Doinaş, Ion Brad, Ion Horea, Al Andriţoiu, Ştefan Iureş, Vasile Nicolescu, George Dan, Al. Jebeleanu, Florin Mugur, N. Ţatomir, Rusalin Mureşan, Nicolae Tăutu, Valeria Boiculesei, Mioara Cremene, Violeta Zamfirescu, Nicolae Labiş, Tiberiu Utan, Ion Gheorghe, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Constanţa Buzea, Nicolae Stoian, Teodor Balş, Toma George Maiorescu, Gheorghe Tomozei, Victoria Ana Tăuşan, Adrian Păunescu, Ion Crînguleanu, Adrian Munţiu, Mihail Negulescu, Anghel Dumbrăveanu, Horia Zileru, Aurora Cornu, Florenţa Albu, Darie Novăceanu, Aurel Rău, Aurel Gurgheanu, Victor Felea, Leonida Neamţu, Petre Stoica, Ion Rahoveanu, Al. Căprariu, Miron Scorobete, Negoiţă Eremia, Ilie Constantin, Ana Blandiana, Eusebiu Camilar, Laurenţiu Fulga, Aurel Mihale, Marin Preda, V. Em. Galan, Titus Popovici, Eugen Barbu, Radu Tudoran, Al. I. Ştefănescu, Nicolae Jianu, Şerban Nedelcu, Francisc Munteanu, Alecu Ivan Ghilia, Remus Luca, Szabo Gyúla, Ion Lăncrănjan, Al. Simion, Ieronm Şerbu, Ion Vlasiu, Petru Vintilă, Dumitru Ignea, Eugen Teodoru, Ion Istrati, Dumitru Mircea, Petre Sălcudeanu, Nicolae Velea, Dumitru Radu Popescu, Vasile Rebreanu, Fănuş Neagu, Theodor Mazilu, Nicolae Ţic, Pop Simion, Ilie Purcaru, Paul Anghel, Vasile Nicorovici, Constantin Prisnea, Ştefan Bănulescu, Radu Cosaşu, Traian Coşovei, Ioan Grigorescu, Mihail Sorbul, Victor Eftimiu, Mircea Ştefănescu, Tudor Muşatescu, Al. Kiriţescu, Tudor Şoimaru, Mihail Davidoglu, Aurel Baranga, Lucia Demetrius, Horia Lovinescu, Al. Voitin, Al. Mirodan, Paul Everac, Dorel Dorian, Gheorghe Vlad, Sütö András, Sergiu Fărcăşan, Horia Stancu, Sidonia Drăguşanu, Tudor Vianu, Perpessicius, Al. Rosetti, Ş. Cioculescu, Paul Georgescu, Ov. S. Grohmălniceanu, N. Tertulian, D. Micu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Savin Bratu, Paul Cornea, G. Macovescu, D. Păcurariu, G. C. Nicolescu, Al. Dima, G. Munteanu, Silvian Iosifescu, C. Ciopraga, I. Roman, Al. Piru, I. D. Bălan, P. Macrea, B. Elvin, M. Gafiţa, Vicu Mîndra, Al. Săndulescu, M. Zaciu, Ileana Vrancea, N. Manolescu, I. Vitner, Vera Călin, M. Novicov, Csehi Gyula, I. Ianoşi. În total 206 de nume, ceea ce nu e deloc puţin.

fraze cu caracter general, stereotipe, nerelevante pentru specificul artistic al scriitorului sau operei. Astfel se întîmplă din păcate și în cazul unor realizări de excepțională însemnătate, ca de pildă *Un om între oameni* de Camil Petrescu sau *Scrinul negru* de G. Gălinescu. A spune în primul caz că autorul „crează figura, atît de originală, a lui Bălcescu în determinantele ei individuale și sociale, eroul apărînd astfel în datele autentice ale personalității lui excepționale" etc., de fapt înseamnă a nu spune nimic, întrucît aprecierile de genul celor de mai sus sînt aplicabile oricărui roman istoric realist. Cît privește *Scrinul negru*, a conchide că „procedeul" folosit de autor „în planul strategic... pare a fi de model tolstoian, în cel tactic balzacian și stendhalian totodată", înseamnă a eluda printr-o caracterizare aforistică de aparentă spiritualitate, discuție la obiect. Ce intră în domeniul strategiei, ce aparține tacticii în literatură rămîne o enigmă ce-și așteaptă dezlegarea. Și de ce „strategia" transcrierii de fișe e tolstoiană, cînd Tolstoi, se știe că niciodată n-a procedat așa, este o altă enigmă. Dar dacă, după cum se vede, autorul studiului rămîne rezervat în cazul celor două romane amintite, el devine dintr-o dată apologetic cînd are în față opera lui Zaharia Stancu, negăsind ce obiecta nici chiar unui roman atît de neizbutit ca *Rădăcinile sînt amare*, în timp ce eroul *Jocului cu moartea* devine nici mai mult nici mai puțin decît... „un reprezentant al vitalității excepționale a poporului român". În schimb, romanele deschizătoare de drumuri noi în literatura noastră, care la vremea lor au însemnat momente importante în explorarea unor teritorii tematice neumblate pînă atunci ca *Oțel și pîine de Ion Călugăru*, *La cea mai înaltă tensiune* de Nagy Istvan ș.a., sînt abia menționate ; cu totul nesemnificativ e comentată și poezia lui Demostene Botez, în timp ce în caracterizarea operei unor alți poeți ca de pildă George Lesnea sau Otilia Cazimir e folsită și o noțiune cu totul „originală". Poezia lor se declară a fi de factură... „molcom-ieșeană" ! Lipsa unor criterii științifice, bine verificate, se simte și în cazul unor alte aprecieri. Vorbindu-se de reportajele poetice ale lui Geo Bogza, de pildă, accentul cade, nu se prea înțelege de ce, pe ceea ce el a scris pînă la 1947, în timp ce operele în care autorul *Cîntării Oltului* slăvește realizările patriei noastre socialiste sînt doar enumerate. Arbitrarul unor apropieri devine izbitor atunci cînd *Visele* cu care începe magistralul poem *Surîsul Hiroșimei* al lui Eugen Jebeleanu sînt declarate a fi parcă smulse „din atmosfera *Procesului* lui Kafka". Cum de se poate compara măcar poezia pătrunsă de lauda vieții și de încredere în om a lui Jebeleanu și literatura lui Kafka covîrșită de frică apocalitică în fața aceleiași vieți — este o nouă enigmă peste care am fi trecut, poate, dacă poeziei lui Jebeleanu în ansamblu i s-ar da o apreciere adecvată. Din păcate, autorul scapă din nou prin generalități care nu-l singularizează de loc pe Eugen Jebeleanu printre alți poeți ai epocii realist-socialiste. („Poemele lui Eugen Jebeleanu sînt poeme ale marilor idei și prin funcția lor artistică, poeme de filozofie larg umanistă, în înțelesul cel mai propriu al cuvîntului"). În general, cînd e vorba de poeți autorul studiului de care ne ocupăm este surprinzător de inegal ; cu unii e prea generos, cu alții, dimpotrivă, excesiv de sever. În timp ce despre un poet ca Ilie Constantin, care totuși, deocamdată, e abia o promisiune, se spune grav că „se distinge în cadrul generației sale printr-un profil propriu, demarcînd un talent de a „redescoperi" universul prin ochii omului contemporan de proaspătă și acută sensibilitate", lui Mihu Dragomir i se recunosc doar „cîteva succese", poetului A. E. Bakonski i se găsesc iar, concesiv , doar unele merite („... deși șlefuește imaginile pînă la ușoara lor depărtare de sîmburele real (iar o enigmă ! — *M.N.*), în esență — meditativ și lucid — el rămîne

alături de oameni..."). Dan Deşliu e admonestat că adeseori „coboară în cronica rimată şi anecdotică", Ion Horea devine un poet „al legumelor şi fructelor", în timp ce poeziei pline de sevă şi de clocot de viaţă nouă a lui Al. Andriţoiu i se rezervă doar un alineat de caracterizări în fond tematice. Înşirarea poeţilor care sînt doar menţionaţi stîrneşte de asemenea nedumeriri acute. Pe ce criterii, de pildă, un poet ca Nicolae Ţaţomir e „aşezat" între Florin Mugur şi Rusalin Mureşan, iar Nicolae Tăutu între aceştia din urmă şi... Valeria Boiculesii ? — iată alte şi alte enigme pe care autorul studiului le tot aglomerează fără a le deslega.

Dar dacă prezentarea poeziei vădeşte cel puţin un efort remarcabil de a sistematiza cît de cît variatele realizări ale creaţiei noi, nu se poate spune acelaşi lucru cu privire la proză. Ajungînd aici, parcă pierzîndu-şi răsuflarea, autorul studiului devine brusc inexplicabil de laconic. Capodoperei lui Marin Preda *Moromeţii* i se dă, ce-i drept, cinstirea cuvenită, despre *Risipitorii* însă se formulează aproape numai rezerve : „... cartea poartă încă amprenta căutării unor noi formule artistice determinate de specificul ariei umane descrise şi de asimilarea cîtorva date caracteristice ale prozei moderne". Atît de circumspect nu este autorul nici în cazul unor poeţi începători. Palid de tot sînt înfăţişate şi meritele unor alţi prozatori ca V. E. Galan sau Titus Popovici, iar subcapitolul închinat lui Eugen Barbu se reduce de fapt la o înşirare de titluri. În sfîrşit, este cu totul nejustificată caracterizarea în ansamblu a unor personalităţi artistice atît de diferite şi atît de bine definite ca Nicolae Velea, Dumitru Radu Popescu, Vasile Rebreanu, Fănuş Neagu, Theodor Mazilu, Nicolae Ţic. Nedreptatea e aici flagrantă. Dacă poetului Nichita Stănescu i se face un succint portret de o pagină (şi evident aplaudăm această iniţiativă), dacă în continuare se vorbeşte separat de Ion Gheorghe, Cezar Baltag, Constanţa Buzea şi alţii, dece în domeniul prozei D. R. Popescu — un scriitor atît de fecund şi original — este menţionat doar ca aparţinînd „celei mai tinere pleiade de profile", care s-a remarcat prin aplicaţia de a releva „psihologia omului contemporan". Dar Nicolae Velea, Fănuş Neagu ? Cum se pot defini oare „în colectiv" scriitori atît de talentaţi, atît de deosebiţi unul de altul, prin folosirea unor caracterizări parcă extrase dintr-un manual de teorie a literaturii : „... personajele create au o individualitate revelatoare, o individualitate de a cărei forţă ele însele sînt deplin conştiente. Spre esenţa personalităţii lor sîntem conduşi de firul epic, obiectiv al autorului, dar şi de cel subiectiv, de autocunoaştere şi autodefinire a personajului". Doar se ştie prea bine că „acest dublu itinerar" poate fi identificat în opera fiecărui prozator de seamă începînd din a doua jumătate a secolului al XIX-lea ! Tot atît de inexpresiv sînt caracterizaţi şi tinerii reporteri.

Ceva mai consistent în capitolul despre „noua dramaturgie", studiul devine din nou sărac şi nerelevant cînd încearcă să definească coordonatele de dezvoltare a criticii literare. Despre pasul înainte realizat în domeniul aprecierii fenomenului literar curent, ca rezultat al valorificării şi în acest sector a învăţămintelor ştiinţei marxist-leniniste, nu se spune aproape nimic, după cum nu sînt înfăţişate nici sporurile cîştigate în interpretarea fenomenului literar din punct de vedere teoretic. Studiile referitoare la realismul socialist, partinitatea comunistă, aspectele noi în dezvoltarea unor genuri literare, studii remarcate şi peste graniţă, nici nu sînt măcar menţionate. Citind capitolul la care ne referim, capeţi senzaţia ciudată că autorul reduce ştiinţa literaturii la istoria literară, căci numai studii de acest gen sînt citate. De fapt însă, fiind vorba de dezvoltarea istorică a beletristicii actuale, accentul trebuia să cadă pe critică, latură vie a ştiinţei lite-

rare, legată indisolubil de literatura noastră contemporană şi al cărei rol activ nu poate şi nu trebuie să fie neglijat.

Interesant şi util mai ales sub raportul informaţiei pe care o conţine, studiul lui G. Ivaşcu *Dezvoltarea literaturii în cele două decenii de la Eliberare* e mai puţin realizat din punct de vedere ştiinţific.

Mihai Novicov

AL. BALACI, *Studii italiene* (vol. III)

Noul volum de *Studii italiene* al lui Al. Balaci, se înscrie într-o serie (al treilea) de asemenea studii, ce au ca scop aprofundarea cercetării literaturii italiene şi revalorificarea prin prisma contemporaneităţii a unei literaturi sinuoase în dezvoltarea sa, ce a cunoscut multe contradicţii, adeseori destul de dificil a fi explicate. Propunîndu-şi a lămuri şi identifica pe baza pricipiilor marxist-leniniste valorile diferitelor momente şi figuri ce formează ansamblul acestei literaturi, autorul îşi îmbunătăţeşte de la un volum la altul metoda de cercetare, mergînd spre sinteză, spre o cuprindere din ce în ce mai de fond a problemelor.

Pe parcursul primului volum am făcut cunoştinţă cu figurile unor mari reprezentanţi ai scrisului italian precum : Dante, Petrarca, Boccaccio, trataţi destul de sumar pentru a fi în esenţă explicaţi. Alături de ei, Al. Balaci a inclus şi o serie de alţi scriitori de răsunet universal, care cunoscuţi, au meritul de a lămuri atmosfera epocii lor şi mediul de cultură aşa cum s-a format acesta în timpul umanismului, cu ultimele concluzii ale Seicentoului.

În al doilea volum, autorul simte nevoia să se oprească asupra unor momente ce i se par atotdefinitoare pentru perspectivele de dezvoltare ale literaturii italiene, punînd în centrul atenţiei nume mai greu de definit şi explicat, precum : Machiavelli, Tasso, Leopardi, interferate cu momente de atmosferă culturală : Şcoala siciliană, Poezia Goliarzilor, Marino, Poeţii satirici din Seicento, Commedia dell'arte.

Ceea ce ni se pare un lucru deosebit în al treilea volum este faptul de a se fi lăsat de-o parte maniera analizării izolate a cîte unui autor mai mic sau mai mare, căruia i se trasau datele biografice şi i se enumerau principalele opere. În locul unor mici portrete prea neîncăpătoare pentru marii scritori şi prea îndestulătoare pentru cei mai puţin importanţi, volumul III prezintă într-un spirit de sinteză cîteva probleme mari. Desigur că în felul acesta se depăşeşte stadiul de prezentare didactică a literaturii şi lucrările incluse devin cu adevărat studii. Observăm că anumite cercetări ale sale revin de la un volum la altul, ca şi cînd autorul a încercat nevoia unei lămuriri aprofundate, mai atotcuprinzătoare a problemelor puse.

Astfel, personalitatea lui Dante este desigur greu de explicat într-o singură cercetare de proporţii reduse, ca în primul volum. Chiar de atunci Al. Balaci a stăruit asupra poetului florentin, adăugînd studiului propriu-zis articolul *Despre un comentariu al Divinei Comedii*, pentru a reveni în al doilea volum cu *Dante şi Antichitatea*. O formulă de cercetare interesantă ni se pare a fi în volumul III *Scriitorii lumii despre Dante Alghieri*, deocamdată limitată la scriitorii Italiei — după cum ne anunţă autorul

şi continuată la celelalte literaturi. Ideea de a înregistra de-a lungul istoriei literaturii italiene răsunetul pe care l-a avut opera şi figura unui poet genial care a fost şi un exemplu de om şi cetăţean implică o trecere în revistă a întregii istorii literare şi o valorificare a acesteia în funcţie de sentimentele sau resentimentele epocilor şi scriitorilor ce i-au urmat. Cu multă fineţe, autorul sesizează caracteristicile celor ce l-au iubit sau l-au denigrat pe Dante din însăşi aprecierile făcute. Astfel, faptul că Petrarca i-a reproşat lui Dante scrierea poemei sale în volgare creionează nota de pedanterie ce se face vizibilă încă de pe acum la umanişti şi va culmina la Niccolò Niccoli sau Bembo. Cei ce l-au iubit neprecupeţit au fost spirite mari ca şi el : Michelangelo, Alfieri, Leopardi, Carducci. Epocile se definesc şi ele, şi autorul notează cu justeţe cum perioadele de decadenţă nu l-au înţeles sau i-au reproşat fel de fel de erori, în timp ce entuziasmul, exaltarea revoluţionară a Risorgimentului şi-a făcut din Dante un idol. E o metodă de accentuare a forţei scrisului său, a realismului puternic, a conţinutului de idei profund uman al poemei dantești, ale cărei influenţe asupra întregii literaturi italiene sînt de necontestat. Deoarece autorul n-a urmărit însă să cerceteze decît părerea scriitorilor italieni despre Dante, se crează în mod implicit o confundare de termeni. El aduce în discuţie atît părerile cît şi influenţele, de aceea se sare uneori fără legătură de la ideea aprecierii şi comentariului direct asupra lui Dante, la felul în care spiritul dantesc e asimilat în opera unor alţi mari creatori. Critica şi exegeza unei opere e una, iar influenţa sa literară e alta, îmbinarea amîndurora în unul şi acelaşi studiu dilueză într-un fel scopul urmărit în cercetarea criticului român.

O altă problemă pe care o găsim dezbătută de-a lungul celor trei volume este şi aceea a romanului italian contemporan : Al. Balaci înregistrează de la un volum la altul ceea ce a apărut nou pe parcursul anilor, urmărind adeseori creşterea sau involuţia unor romancieri ai Italiei de azi. Dacă primul volum cuprinde studiile separate a trei scriitori : Jovine, Micheli şi Pratolini, al doilea şi în special al treilea volum se axează pe problema de sinteză, pe orientarea în mare a prozei contemporane italiene. În ultimul studiu, autorul poate trasa un fel de bilanţ şi de perspectivă a romanului modern. Pratolini, care e elogiat în primul studiu ca autor al apreciatei cărţi *Metello*, deziluzionează în noul roman *Lo Scialo* prin concesiile făcute gustului burghez, după cum Moravia, pentru care autorul era îngrijorat dinainte de primejdia generalizării şi absolutizării tipurilor sale burgheze, are o nereuşită în ultimul său roman *La Noia*. Precizia cu care Al. Balaci ştie să aleagă ce-i bun de ceea ce nu-i realizat în romanul modern italian, îi este asigurată de criteriile marxiste de apreciere a unei opere literare, de măsura în care acesta se înscrie pe linia neorealismului, atingînd unele accente de realism socialist (ca în cazul lui Jovine sau al literaturii Rezistenţei), sau se îndepărtează, pendulînd spre o orientare burgheză, oarecum decadentă, prin invadarea în operele lor a ceea ce e neesenţial, naturalist. Concluzia pe care o trage autorul e însă optimistă, deoarece clarificarea ideologică e un fapt cert în rîndul scriitorilor de valoare italieni, sesizarea cu mai multă pregnanţă a rolului elementului social, apropierea lor de pătura populară, şi în special de clasa muncitoare.

Reluarea studiilor asupra lui Pascoli, ca şi asupra teatrului italian, deşi în altă perioadă, permite cercetătorului român o aprofundare a temelor propuse. Dacă în primul volum Pascoli e privit mai mult descriptiv, în studiul recent pe care i-l dedică, autorul caută să-l integreze pe poet literaturii italiene ca şi liricii universale. Deşi recunoaşte că o atare abordare a poeziei pascoliene e greu de rezolvat, datorită caracterului complex al figurii lui Pascoli, Al. Balaci reuşeşte să-l situeze pe poet în limite de

demarcații destul de precise, între neoclasicism și romantism, cu revendicări de la simbolism, datorită unei analize pertinente ce ține seama de epoca în care a trăit poetul, de specificul dezvoltării romantismului italian cît și a simbolismului, și în special prin sondarea a ceea ce e personal și absolut original la Pascoli. Controversele ce s-au iscat în jurul operei sale, autorul ne demonstrează că nu se pot rezolva decît dacă ții seama de atmosfera ideologică și socială a epocii, de tradiția culturii care a general momentul respectiv, de ceea ce formează specificul unei literaturi. Altfel, încercarea schematică de a încadra un poet unui atare curent sau clasificarea sa dogmatică, se izbește de viața literară însăși, atît de nuanțată și complexă, ce nu se supune normelor rigide. Reținem ca un fapt pozitiv intenția lui Al. Balaci de a-i surprinde caracteristicile lui Pascoli prin apropierea și delimitarea poeziei sale de cea a altor poeți simboliști ai epocii ca Poe, Maeterlinck Verhaeren sau Baudelaire, metoda comparatistă ajutîndu-ne să înțelegem ce e propriu literaturii italiene, și deci lui Pascoli, în acea perioadă.

Ciclul *Însemnări despre Risorgimento* deschide un capitol nou de cercetare. Pentru a explica literatura Risorgimentoului, autorul caută să traseze mai întîi liniile de dezvoltare istorică a Italiei, lucru foarte bine venit și care dovedește ancorarea sa solidă într-o metodă de cercetare științifică istorico-socială. Pornind în considerațiile sale de la însemnările lui Antonio Gramsci, Balaci încheagă un studiu complet și definitoriu asupra specificului Risorgimentoului italian, influențelor și deosebirilor față de Revoluția franceză. Deși cerința unei literaturi angajate e evidentă în această epocă de revoluție, în momentul în care autorul trece la studierea unor profiluri de scriitori ce aparțin epocii risorgimentale el absolutizează într-un fel această cerință, relevîndu-i exclusiv în funcție de patriotismul lor mai accentuat sau nu, poate și datorită faptului că era în fond singurul criteriu. Avîndu-se în vedere numărul mare și valoarea mai mică a unor asemenea scriitori patrioți ai Risorgimentului, ar fi fost binevenit să se spună în mare cîteva lucruri despre ceea ce îi aseamănă, îi unește și le dă un ton unic. Deși se subliniază la fiecare ideia patriotică, exaltarea trecutului glorios, faptul că deseori ei sînt și teoreticieni sau esteticieni ai romantismului, uneori chiar traducători ai operelor romantice franceze, engleze și germane, putea să însemne un punct de plecare pentru o sinteză unică asupra lor. Criticul, ne face impresia de a nu-i analiza destul din punct de vedere estetic, trecînd cu vederea nerealizarea artistică deplină a operelor lor și de aceea tonul apologetic e prea mult uneori pentru ceea ce obiectiv ar merita. Ar fi fost mai interesant de văzut de ce nu s-au realizat ei, sau de explicat afirmarea lor în funcție de condițiile obiective ale istoriei.

Interesantă ni se pare în schimb maniera de a privi prin prisma unor oameni lucizi, critici, geniali cercetători ai vieții, operele unor scriitori comentați pînă acum, doar de istoria și critica literară. O asemenea întreprindere reușește Al. Balaci să facă în articolele *Marx și Engels despre literatura italiană* și *Herzen despre Mazzini*. Remarcile pline de adevăr ale lui Marx și Engels sînt caracteristice prin scurtimea și adîncimea lor. Dintr-o singură frază, dintr-o singură citare a unui vers din Dante, Marx reușește să lumineze un aspect de esență, să conducă cititorul la cheia de interpretare și înțelegere a unui scriitor. Engels surprinde printr-o intuiție genială ceea ce e caracteristic la Petrarca: „sensibilitatea", doar într-o singură impresie. Balaci dovedește încă o dată cît e de esențială cunoașterea acestor aprecieri pentru îndrumarea cercetărilor literare.

Cu aceeași satisfacție a lucidității luăm cunoștință și de părerile pertinente ale lui Herzen (în volumul II de studii găsim de asemenea *Concepția lui Herzen despre*

Renaşterea italiană) despre Mazzini, pe care-l prezintă nu numai ca devotat trup şi suflet cauzei eliberării, dar şi ca pe un fanatic, puţin încăpăţînat şi închistat în el.

Volumul de *Studii italiene* al lui Al. Balaci se citeşte cu plăcere chiar şi de către un necunoscător al literaturii italiene. Stilul clar, curgător, pe alocuri colorat poetic al autorului a cîştigat în conciziune şi densitate. Fără a face erudiţie pedantă, el ştie să antreneze cititorul şi totodată să-l poarte cu precizie ştiinţifică pe calea cercetării unei teme literare. Dacă în primele volume remarcasem o anumită contorsionare voit poetică a frazei, acum sîntem în faţa unui cîştig de eleganţă în exprimare, tributară încă multor adjective apreciative. Nota vizibil subiectivă de apreciere a unui fenomen literar prin bogăţia epitetelor sau a impresiilor personale e adeseori înlocuită cu analizarea mai la obiect şi cu extragerea aprecierii din însăşi expunerea faptelor literare. Analizînd teatrul Renaşterii italiene şi referindu-se comparativ la *Mandragola* lui Machiavelli faţă de toate celelalte producţii dramatice ale epocii, Al. Balaci ştie să-şi condenseze constatările în fraze echilibrate şi sugestive, precum: „Comedia lui Machiavelli este calitatea, în timp ce celelalte formează cantitatea". Deşi studiile sale au ca scop cunoaşterea anumitor domenii din literatura italiană, nu ni s-ar fi părut fără importanţă o lărgire a domeniului, ajungînd la nivelul literaturii comparate. Încercările din studiul dedicat lui Pascoli dovedesc eficacitatea metodei comparative, şi perspectivele de aprofundare şi înţelegere pe care le oferă aceasta. Asemenea comparaţii se puteau stabili în special în cercetarea orientării prozei contemporane italiene, unde autorul ne îngustează într-un fel viziunea chiar în cadrul literaturii italiene de azi. Formarea unui ciclu de asemenea studii asupra literaturii italiene asigură continuitatea unor preocupări deosebit de utile, ce deschid perspective pentru cunoaşterea şi adîncimea ansamblului uneia din cele mai valoroase literaturi ale lumii.

Mihaela Şchiopu

BIBLIOTECA CENTRALĂ

„Revista de istorie şi teorie literară" publică studii şi articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclor literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se vor trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 75, Raionul 23 August, Bucureşti.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R. P. R.

M. EMINESCU, **Opere,** vol. VI, ediție critică îngrijită de Perpessicius, 1963, 756 p. + 63 reproduceri, 56 lei.

TUDOR VIANU, **Studii de literatură universală și comparată,** ed. a II-a revăzută și adăogită, 1963, 668 p., 32 lei.

A. FOCHI, **Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte.** Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, 1964, 1107 p., 57 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor, Studiu istorie-critic,** 1963, 187 p., 4,75 lei.

AUGUSTIN Z. N. POP, **Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu,** 1962, 623 p. + 6 pl., 26,70 lei.

NICOLAE LIU, **Catalogul corespondenței lui Ion Ghica,** 1962, 432 p. + 1 pl., 13,90 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia în anul 1838,** ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

I. P. I. – c. 2084

43.461

Lei 15.—

I 2726

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOM. 14
Nr. 2
1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 2, P. 213–476
BUCUREŞTI, 1965

1990

97

- IUL. 2005

1. IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: Prof. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Redactor responsabil adjunct: Prof. M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC

Acad. AL. PHILIPPIDE

Prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Prof. ŞERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Conf. I. C. CHIŢIMIA

Prof. I. PERVAIN

Prof. N. N. CONDEESCU

Prof. JEAN LIVESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Secretar de redacţie: T. VÎRGOLICI

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei reînnoiţi abonamentul dv. pe anul 1966.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuţa poştală 134—135, Bucureşti, Republicii Socialiste România, sau prin reprezentanţii săi din străinătate.

Apare de 4 ori pe an.

Preţul unui abonament individual este de 60 lei.

Preţul unui abonament pentru instituţii şi întreprinderi este de 60 lei.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de istorie şi teorie literară".

ADRESA REDACŢIEI
BD. REPUBLICII, Nr. 73
RAIONUL 23 AUGUST
BUCUREŞTI

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 14 — 1965 — Nr. 2

BIBLIOTECA CENTRALĂ
U ... 2022

SUMAR

Pag.

Studii

MIHAI NOVICOV, Îndrumarea de către partid a literaturii 217
GEORGE MUNTEAN, Direcţii şi tendinţe în poezia română contemporană . 239
MARCEL DUŢĂ şi IONEL OPRIŞAN, Probleme ale prozei româneşti contemporane 267
AL. SĂNDULESCU, Caracterul popular şi caracterul de clasă al artei 277
I. C. CHIŢIMIA, Introducere în folcloristica polonă (II) 285
C. JALBĂ, Elementul dramatic în *Pădurea spînzuraţilor* de Liviu Rebreanu . 323

Comunicări

TEODOR VÎRGOLICI, Arta poetică a lui Octavian Goga 345
OVIDIU PAPADIMA, Structura artistică a descîntecului 357
EUGENIA OPRESCU, Dobroliubov — critic literar 369
VIORICA NIŞCOV, Unele aspecte ale literaturii de limbă germană din Republica Socialistă România 385

Note şi recenzii

Însemnări despre *„însemnări"* (*M. Novicov*); Zoe Dumitrescu-Buşulenga: *„Eminescu"* (*M. Novicov*); *Ion Creangă. Documente noi* (*Cornelia Ştefănescu*); Note pe marginea ediţiei *Scrieri* de Tudor Arghezi (*Stancu Ilin*); Mircea Zaciu, *Agîrbiceanu* (*Eugenia Oprescu*); Romanul şi monumentalitatea (*Ionel Oprişan*); Discuţii în limitele romanului latino-american (*Ionel Oprişan*); Monografiile *Baudelaire* şi *Dostoievski* (*Valeriu Ciobanu*); Din lirica mării (*George Muntean*). 419

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, nr. 2, p. 213–476, BUCUREŞTI, 1965

6731

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 14 1965 N° 2

SOMMAIRE

Page

Etudes

MIHAI NOVICOV, La direction de la littérature par le parti 217
GEORGE MUNTEAN, Directions et tendances dans la poésie roumaine contemporaine 239
MARCEL DUȚĂ et IONEL OPRIȘAN, Problèmes de la prose roumaine contemporaine 267
AL. SĂNDULESCU, Le caractère populaire et le caractère de classe de l'art 277
I. C. CHIȚIMIA, Introduction au folklore polonais (II) 285
C. JALBĂ, L'élément dramatique dans *Pădurea spînzuraților* (La forêt des pendus) de Liviu Rebreanu 323

Communications

TEODOR VÎRGOLICI, L'art poétique de Octavian Goga 345
OVIDIU PAPADIMA, La structure artistique de l'incantation 357
EUGENIA OPRESCU, Dobrolioubov — critique littéraire 369
VIORICA NIȘCOV, Aspects de la littérature de langue allemande de la République Socialiste Roumanie 385

Notes et comptes rendus

Însemnări despre *însemnări* (Notes à propos de « notes ») (*M. Novicov*) ; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu* (*M. Novicov*) ; *Ion Creangă, documente noi* (Ion Creangă, documents nouveaux) (*Cornelia Ștefănescu*) ; Note pe marginea ediției *Scrieri* de Tudor Arghezi (Notes marginales à l'édition « Ecrits » de Tudor Arghezi) (*Stancu Ilin*) ; Mircea Zaciu, *Agîrbiceanu* (*Eugenia Oprescu*) ; Romanul și monumentalitatea (Le roman et la monumentalité) (*Ionel Oprișan*) ; Discuții în limitele romanului latino-american (Discussions au sujet du roman latino-américain) (*Ionel Oprișan*) ; Monografiile *Baudelaire* și *Dostoievski* (Les monographies « Baudelaire » et « Dostoievski ») (*Valeriu Ciobanu*) ; Din lirica mării (La poésie lyrique de la mer) (*George Muntean*) 419

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 14 1965 № 2

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Статьи

МИХАЙ НОВИКОВ, Партийное руководство и развитие литературы . . . 217
ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, Направления и тенденции в современной румынской поэзии 239
МАРЧЕЛ ДУЦЭ и ИОНЕЛ ОПРИШАН, Вопросы развития современной румынской прозы 267
АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, Народность и классовость искусства 277
И. К. КИЦИМИА, Введение в польскую фольклористику (II) 285
К. ЖАЛБЭ, Элементы драматизма в романе Ливиу Ребряну „Лес повешенных" 323

Сообщения

ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, Поэтическое мастерство Октавиана Гога 345
ОВИДИУ ПАПАДИМА, Художественная структура заклинаний 357
ЕУДЖЕНИЯ ОПРЕСКУ, Добролюбов — литературный критик 369
ВИОРИКА НИШКОВ, Некоторые стороны литературы на немецком языке в Социалистической Республике Румынии 385

Заметки и рецензии

Însemnări despre *„însemnări"* (Заметки о «*заметках*») (*М. Новиков*); Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu* (Зое Думитреску-Бушуленга, *Эминеску*) (*М. Новиков*); *Ion Creangă, Documente noi* (*Ион Крянга, Новые документы*) (*Корнелия Штефэнеску*); Note pe marginea ediţiei *Scrieri* de Tudor Arghezi (Заметки об издании *Произведений* Тудора Аргези) (*Станку Илин*); Mircea Zaciu, *Agîrbiceanu* (Мирча Зачиу, *Агырбичану*) (*Еуджения Опреску*); Romanul şi monumentalitatea (Роман и монументальность) (*Ионел Опришан*); Discuţii în limitele romanului latino-american (Дискуссии о латино-американском романе) (*Ионел Опришан*); Monografiile *Baudelaire* şi *Dostoievski* (Монографии *Бодлер* и *Достоевский*) (*Валериу Чиобану*); Din lirica mării (Из морской лирики) (*Джеордже Мунтян*) 419

ÎNDRUMAREA DE CĂTRE PARTID A LITERATURII

DE

MIHAI NOVICOV

În această epocă nouă, socialistă, din istoria patriei noastre, fiecare congres al partidului revoluționar marxist-leninist al clasei muncitoare a reprezentat un eveniment spre care se îndreptau ca înspre un focar privirile tuturor locuitorilor țării. Interesul e pe deplin explicabil. Oamenii muncii s-au obișnuit ca hotărîrile Partidului să dea orientare activității lor. Sub conducerea fermă și înțeleaptă a comuniștilor, poporul a parcurs un drum de realizări uriașe. Pe temeiul lor pot fi atacate obiective noi și mai însemnate. De la congres la congres am urcat cîte o treaptă către împlinirea idealurilor comunismului.

Ca inițiator, conducător și organizator al luptei și muncii întregului popor, Partidul coordonează activitatea creatoare în toate domeniile. Construcția socialismului nu se poate desfășura cu succes decît cu condiția intercondiționării organice a eforturilor. Stimularea multilaterală a inițiativelor, colective și personale, se îmbină cu respectarea strictă a exigențelor impuse de obiectivele principale, determinante. Principiul îndrumării de către Partid în toate direcțiile decurge de aici ca o necesitate obiectivă. Dezvoltarea socialistă are legile ei specifice; respectarea lor e una din condițiile esențiale ale succesului.

Pentru înțelegerea cît mai deplină a principiului îndrumării de către partid este necesar să nu fie ignorat acest cadru general, atotcuprinzător. În societatea socialistă, îndrumarea de către partid nu poate să nu se exercite în toate domeniile activității politice, sociale, economice, culturale, dar de exercitat se exercită *diferit*, în funcție de natura specifică a fiecărui domeniu. Se știe că în trecut ideea însăși de îndrumare a literaturii a fost întîmpinată de către unii cu rezervă, întrucît ei își închipuiau această îndrumare exercitîndu-se identic cu modul în care se exercită de pildă în viața politică. Și deși sub acest aspect lucrurile au fost de mult lămurite, cîteodată se simte totuși nevoia unor reveniri și precizări. Sînt mereu mai vii în conștiința fiecărui artist cunoscutele cuvinte ale lui Lenin, scrise cu 60 de ani în urmă: „Nu încape îndoială că munca literară este mai puțin decît oricare alta susceptibilă de egalizare mecanică, de nivelare, de dominație a majorității asupra minorității. Nu încape vorbă că în acest

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 2,. P. 217–238, BUCUREȘTI, 1965

domeniu este nevoie să fie asigurat un cîmp mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, să se dea cîmp liber gîndirii și fanteziei, formei și conținutului. Toate acestea sînt incontestabile, dar ele nu dovedesc decît că partea literară a muncii de partid a proletariatului nu poate fi pusă pe același calapod cu celelalte părți ale muncii de partid a proletariatului. Toate acestea nu infirmă cîtuși de puțin principiul — principiu străin și straniu pentru burghezie și democrația burgheză — că munca literară trebuie să fie neapărat și în mod obligatoriu o parte integrantă a muncii partidului social-democrat, strîns legată de celelalte părți ale muncii lui". Așa punea problema Lenin încă în 1905. Recent de tot, în țara noastră, principiul enunțat a fost reafirmat, într-un context nou, determinat de condițiunile ce s-au format în procesul muncii pentru desăvîrșirea construcției socialiste. În *Salutul adresat de C.C. al Partidului Conferinței pe țară a Uniunii Scriitorilor din România* s-a arătat, între altele, că „Stimularea în continuare a unui larg schimb de opinii și a activității de critică, teorie și istorie literară într-o atmosferă constructivă, de respect reciproc, străină subiectivismului și spiritului de grup, cultivare a obiectivității depline în aprecierea valorii lucrărilor, sînt elemente indispensabile mersului înainte al literaturii noastre noi".

Caracterul specific al îndrumării de către partid în domeniul literaturii rezultă din o seamă de împrejurări. Nu le vom putea enumera pe toate, dar ne vom referi la acelea ce ni se par a fi de mai mare importanță. Astfel : creația literară este în primul rînd o activitate prin natura ei strict individuală ; ea este întotdeauna o afirmare a personalității autorului. Ea presupune, în al doilea rînd, talent, deci nu poate fi cerută oricui, pe bază de sarcini date, ci este un privilegiu al celor înzestrați, iar talentul se manifestă mai totdeauna nu numai creator ci și temperamental ; sensibilitatea unui poet este alta decît a unui inginer sau a unui medic. În sfîrșit, creația literară presupune inevitabil și o doză de spontaneitate.

Principialitatea partinică a îndrumării se trădează de obicei atunci cînd trăsăturile specifice ale creației literare sînt neglijate. Partidul nostru nu o dată a atras atenția celor în cauză cît de nefaste pentru dezvoltarea creației sînt încercările de a rezolva problemele ei complexe și delicate cu ajutorul unor metode administrative.

De obicei, minimalizarea — de esență vulgarizatoare — a unor opere literare, sub motiv că sînt dăunătoare sau deficitare în ceea ce privește conținutul se datora aparenței pe care unii oameni, necunoscători ai specificului artistic, o absolutizau dogmatic. În alte dăți, criteriile valabile într-un anumit moment istoric se aplicau mecanic în altul.

Cînd Lenin a cerut scriitorilor atașați clasei muncitoare să transforme creația lor într-o „*parte* integrantă a cauzei generale a proletariatului", exclamînd totodată : „Jos cu literații fără partid ! Jos cu literații supra-oameni", — patosul intervenției sale a fost prin excelență polemic, fiind îndreptat împotriva acelor literați care pretindeau că situația lor de scriitori, datoria lor de oameni talentați, înzestrați, deosebiți („supra-oameni"), îi obligă să nu se alăture nici unui partid, ca, de pe înălțimea

„spiritului" lor imparțial și senin, să poată arbitra în lupta politică. Fățărnicia unei asemenea atitudini a fost demascată necruțător. Iată de ce, în articolul său, Lenin a legat atît de strîns problema partinității de cea a libertății creației.

Lenin a demonstrat că scriitorul, artistul, în general, poate cuceri libertatea reală numai așezîndu-se pe pozițiile partinității comuniste. Pentru că numai astfel creația lui devine definitiv și total eliberată de orice dependență de burghezie. Unor scriitori însă, avînd afinități mai puține cu lupta politică, o asemenea punere a problemei li s-a părut și atunci „stranie și străină". Lor le rămînea de neînțeles de ce, ca să obțină o libertate deplină, ei trebuiau *să se lege* de o anumită mișcare politică. Oare să fii sincer și cinstit în creație nu-i destul? — așa judecă unii și astăzi. Și-l invocă adesea, în sprijinul lor, tot pe Lenin care, după cum se știe, în legătură cu însemnătatea mondială a operei lui Tolstoi, menționa că atunci cînd „în fața noastră avem un artist într-adevăr mare,... măcar unele aspecte esențiale ale revoluției trebuie să se fi oglindit în operele sale". Aprecierea de mai sus uneori se interpretează în sensul că talentul unui scriitor atașat poporului îl conduce cu necesitate către descoperiri estetice valabile, fără ca el să-și fi propus și alte obiective. Viața însă a dovedit că o asemenea interpretare e eronată. Talentul reprezintă o condiție necesară pentru realizarea pe planul creației artistice, dar nu și singura.

Oricîte încercări s-ar face de a se pune sub îndoială principiile fundamentale ale esteticii marxist-leniniste, nimeni nu poate contesta, în afară doar de cazul cînd se complace în plasa unor confuzii de esență fideist-idealistă, că arta în general, creația literară, e o reflectare a vieții obiective. Efortul artistic e de pătrundere în adîncurile realității. Creația literară e un mod specific de a cunoaște lumea. În consecință, talentul nu se poate afirma decît prin selectarea, organizarea și transfigurarea — în consens cu idealul estetic al autorului — a datelor oferite de realitatea înconjurătoare. De aceea, cu cît cunoașterea acestor date va fi mai completă, iar interpretarea lor mai conformă cu adevărul obiectiv, cu atît și talentul se va dezvolta mai liber, potențîndu-se pînă la limita superioară a posibilităților sale. Toate aceste afirmații vor părea poate unora locuri comune, dar ele se cer totuși a fi repetate, pentru ca în practica activității de apreciere a valorilor literare să nu fie neglijate. Absolutizarea aspectului spontan al creației îi conduce pe unii critici la concluzia eronată, după părerea noastră, potrivit căreia actul critic se poate mulțumi cu „extragerea" din opere a valorilor pozitive dintr-un anumit punct de vedere. Nu arareori se face abuz de noțiunea umanismului, explicîndu-se interesul nostru pentru oricare creație de incontestabilă realizare artistică prin „mesajul umanist" pe care l-ar degaja. Invulnerabile în generalitatea lor, asemenea aprecieri eșuează totuși în platitudine, întrucît

practic nu spun nimic substanţial şi specific despre opera respectivă, fiind într-adevăr de presupus că orice creaţie ce s-a impus prin valoarea ei adaugă ceva la afirmarea spiritului uman. Dar „mesajul umanist" poate fi diminuat, alterat sau chiar contracarat de unele influenţe ale ideologiei burgheze, după cum în zilele noastre spiritul umanist nu se manifestă într-un singur mod ; umanismului socialist, activ şi revoluţionar, nu i se opune doar apologia dezumanizării care alimentează, cel puţin în parte, literatura modernistă, dar şi umanismul abstract şi pasiv al acelor gînditori şi artişti care, aflîndu-se pe poziţii de adversitate declarată faţă de spiritul burghez, nu se identifică totuşi nici cu atitudinea revoluţionară a maselor muncitoare. Iată de ce analiza conţinutului ideologic al unei opere literare n-ar trebui să fie redusă la constatarea existenţei unui „mesaj umanist", ci ar fi firesc să conţină tocmai precizările necesare privind natura acestui mesaj umanist în raport cu curentele ideologice ale timpului. De altfel, tocmai aşa a şi procedat Lenin apreciind opera lui Lev Tolstoi, oferind un model de analiză marxistă a unei creaţii de excepţională valoare artistică.

Că spontaneitatea creaţiei artistice nu e absolută pare un lucru evident, axiomatic. Totuşi, în practica aprecierilor critice se întîmpla ca latura determinată a creaţiei literare să fie neglijată. Oricare artist, oricît de „demiurgică" ar fi forţa talentului său, trăieşte totuşi în societate, se formează sub influenţa preponderentă a unor anumite forţe sociale, îşi afirmă talentul reacţionînd la acele aspecte ale vieţii contemporane cu care intră mai des în contact, îşi încordează energia creatoare pentru a da răspunsuri cît mai valabile la întrebările ce i s-au părut a fi mai importante ş.a.m.d. Într-un cuvînt, „a trăi în societate şi a fi liber de această societate e un lucru imposibil". Cu toţii o ştim şi repetăm mereu această maximă veşnic vie, dar nu întotdeauna extragem din ea toate consecinţele necesare. Dacă opera unui artist nu este doar o emanaţie spontană a geniului său ci şi un produs al vremii, ea reprezintă întotdeauna şi o expresie a experienţei estetice colective a unui popor într-un anumit moment istoric dat. Iar dacă „momentul" e de manifestare, de o anumită intensitate, a luptei de clasă, tendinţele ideologice şi estetice contradictorii, de clasă, se vor confrunta şi se vor organiza într-o anumită proporţie şi în „partea" respectivă a experienţei colective. De aici rezultă şi o datorie pentru critic : de a aprecia opera şi din punctul de vedere al modului în care ea exteriorizează experienţa colectivă despre care am vorbit. Ceea ce presupune şi mînuirea în mod corespunzător a unor criterii de apreciere obiective, ştiinţifice. Indiscutabil, tocmai în împlinirea acestor sarcini frontul literar capătă un sprijin substanţial prin îndrumarea de către partid a literaturii. Toţi marii scriitori au simţit nevoie să confrunte rodul creaţiei lor cu experienţa estetică colectivă a poporului. Chiar şi acei care pretindeau că pentru ei creaţia artistică e doar un „joc" sau *numai* un mod de a-şi afirma propria personalitate. Afirmaţii de acest gen au fost în cele mai dese cazuri, doar reacţii la limită faţă de o critică, în punctele ei esenţiale inacceptabilă pentru autorii respectivi. Faptele istoriei literare ne arată că dintre căile de cunoaştere a modului cum este receptată opera lor, scriitorii au manifestat cea mai mare rezervă faţă de critică. Paradoxală în aparenţă,

împrejurarea e totuşi explicabilă. Criticul, dacă nu este un simplu „comentator", este tot un creator, deci un om de talent, ceea ce presupune că este înzestrat cu o sensibilitate artistică proprie. De aici tendinţa de a raporta opera nu doar la personalitatea autorului şi la exigenţele estetice ale timpului, dar şi la propria sensibilitate artistică, tendinţă ce se soldează de obicei cu concluzii derutante. Iată de ce Caragiale, de pildă, preţuia talentul lui Gherea, dar nu prea accepta „obiecţiile" criticului privind propria sa creaţie. Cîte un „duet armonios" între un scriitor şi un critic întîlnim în istoria literară destul de rar. Ar putea fi invocată „înţelegerea" între Gogol şi Belinski, dar şi aceasta a fost „ruptă" pînă la urmă cînd laturile reacţionare ale convingerilor etico-politice ale lui Gogol au ieşit mai pregnant în evidenţă. Cazurile de subapreciere şocantă de către un mare scriitor a unui alt mare scriitor sînt cunoscute. Ele se datoresc fenomenului pe care l-am putea denumi „intoleranţa geniului", dar dacă şi un critic e într-adevăr mare, oare nu sînt posibile cel puţin unele manifestări de intoleranţă şi în activitatea lui? De obicei, în mod curent, scriitorii îi simpatizează pe acei critici care, lipsiţi de ambiţii creatoare, se mărginesc să „exploreze" cu devoţiune opera artistului preferat. O asemenea critică satisface, însă nu incită. Dar şi critica lipsită de efortul de înţelegere a personalităţii creatoare a autorului recenzat, chiar dacă „incită", poate avea efecte paralizante. Iată de ce scriitorul preferă să ia contact cu opinia publică (evident pentru a-şi da seama de *eficienţa* propriei creaţii), pe alte căi — prin corespondenţă, prin părerile unor artişti de autoritate, urmărind reacţia pe care o produc lucrările lui în rîndurile cititorilor ş.a. N-avem intenţia să întreprindem acum o analiză amănunţită a acestor relaţii, ci să semnalăm doar existenţa lor, ele formînd o componentă de neînlăturat a istoriei literare[1]. În cadrul lor, îndrumarea literaturii de către partid reprezintă o formă superioară, întemeiată pe experienţa luptei de clasă a proletariatului, îmbogăţită prin practica multilaterală de organizare a progresului culturii în ţările socialiste.

Înrîurirea luptelor politice asupra creaţiei literare s-a manifestat — în toate timpurile — în chipuri variate. Pe de o parte forţele politice în luptă solicitau sprijinul scriitorilor. Şi-l solicitau cu atît mai mare insistenţă cu cît forţa de înrîurire a literaturii asupra conştiinţelor este excepţional de mare, iar sfera ei de răspîndire din ce în ce mai largă. Dar şi scriitorii apelau destul de frecvent la sprijinul politicii, interesîndu-se îndeaproape de politică nu numai ca cetăţeni, dar şi pentru că politica este acea formă a suprastructurii ideologice care sintetizează descoperirile

---

[1] Îşi poate închipui oare cineva istoria romantismului fără cercurile şi cenaclurile literare care au strălucit în acea vreme?; sau istoria literaturii române de la începutul secolului al XX-lea fără „atmosfera" de la „Viaţa Românească"?; sau opera lui Maiakovski fără „concertele-lecţii" ale acestuia, care-i permiteau să ia contact uneori cu mase de mii de oameni pe zi?

tuturor celorlalte forme[2]. Fiind o emanaţie directă a luptei de clasă, deci o formă a suprastructurii legată foarte îndeaproape de bază, politica furnizează suprastructurilor care, după o expresie a lui Engels, „plutesc şi mai mult în văzduh" — experienţa istorică concentrată, susceptibilă de a fi valorificată ţinîndu-se seama de necesităţile specifice ale fiecărei suprastructuri în parte. Scriitorul va tinde deci nu arareori nu numai să servească nemijlocit politica, dar şi să extragă din experienţa politică învăţăminte călăuzitoare pentru orientarea propriei sale creaţii.

Cele două laturi ale relaţiei pe care noi am încercat s-o definim nu vor putea fi armonizate niciodată la modul absolut. Luptătorii de baricadă vor prefera întotdeauna versul agitatoric, şi nu poezia de sugestie, ale cărei sensuri majore se extrag doar după o meditaţie îndelungă. Ceea ce nu înseamnă însă că din creaţia poeţilor se justifică din punctul de vedere al nevoilor sociale numai poeziile agitatorice, create cu gîndul la modul cum vor putea fi valorificate imediat în lupta politică. În consecinţă, una din funcţiile îndrumării literaturii de către partid e şi racordarea celor două tendinţe. Greşelile de care am vorbit mai sus, şi care fuseseră comise de unii critici, se datorau şi luării în consideraţie, în mod unilateral, doar a primei din cele două tendinţe. Poeţii mari au răspuns întotdeauna cu superbă generozitate la solicitările mulţimii, atunci cînd aceasta la cerea versuri de care aveau nevoie. Totuşi creaţia unui poet nu se poate reduce la executarea unor asemenea „comenzi" sociale.

În concluzie, îndrumarea literaturii fiind o latură a politicii partidului, ea nu poate avea alt obiectiv decît asigurarea celor mai prielnice condiţii pentru stimularea şi dezvoltarea rodnică a creaţiei, pentru afirmarea tuturor talentelor care se nasc în popor, pentru înlăturarea completă deci a obstacolelor care în trecut, sub stăpînirea burghezo-moşierească, împiedicau realizarea atîtor talente. Totodată dezvoltarea şi valorificarea talentelor afirmate, realizarea unor opere de bogat conţinut ideologic şi înalt nivel artistic presupune combaterea şi înlăturarea factorilor care acţionează în sens invers şi în primul rînd a influenţelor ideologice burgheze, care întotdeauna au constituit în viaţa literară un factor paralizant şi inhibitor. Acţionînd în acest fel, partidul revoluţionar marxist-leninist al clasei muncitoare satisface şi exigenţele propriei sale politici, pentru că obţine de la scriitori opere în măsură să contribuie substanţial la educaţia socialistă a oamenilor muncii; scriitorii devin astfel „ajutoare de nădejde" ale partidului, întrucît creşterile în conştiinţa socialistă a maselor acumulîndu-se, ea devine o „forţă materială" de prim ordin în rezolvarea sarcinilor economice, politice, sociale şi culturale.

---

[2] „Transformarea orînduirii sociale, pregătită de dezvoltarea economică, — se arată în *Micul dicţionar filozofic* (Editura de stat pentru literatura politică, Bucureşti, 1954, p. 525), — nu are loc de la sine, ci se înfăptuieşte prin activitatea conştientă a claselor şi partidelor progresiste, iar această activitate este dirijată de politică. Ţinînd seama de acest rol activ al politicii, Lenin a subliniat necesitatea abordării politice a tuturor problemelor economice, organizatorice şi altele".

Procesul creației literare unii și-l închipuie simplist și rudimentar, ca un fel de elaborare mintală de către scriitor a unui „proiect" pe care apoi tot scriitorul îl „realizează" scriind. Adevărul este însă, pînă la un punct, contrariu. Exagerînd, s-ar putea spune că scriitorul niciodată nu știe dinainte ce va ieși din opera ce o începe. Dar nu este justă nici interpretarea altora, care reduc procesul creației la concretizarea „harului" inspirator. „Realizarea" pe hîrtie este întotdeauna precedată de o încordare uriașă a imaginației, care însă, firesc, este mereu completată și corectată de cenzura rațiunii. De obicei îndemnul declanșator vine de la un tablou, o problemă, un aspect al realității înconjurătoare care l-a impresionat pe scriitor. Impresia nouă se corelează cu altele mai vechi, creează adesea alte relații, care pun altfel în lumină experiența acumulată. E greu de presupus ca subiectul unei opere epice sau dramatice să se formeze „dintr-o dată" în închipuirea artistului. Procesul de elaborare „prealabilă" e lung și chinuitor, cu atît mai mult cu cît artistul nu poate să nu țină seama și de exigențele genului. După cum au atestat-o și numeroși poeți, pînă și unele poezii la început doar „sună" vag în imaginație, și se transformă în vers, uneori neprevăzut, abia în contact cu o nouă impresie. Peripețiile acestea ale germinației operelor literare au fost descrise de mai mulți autori și nu e cazul să insistăm acum, întrucît ne-am referit, fugar și sumar, la ele numai pentru a sublinia că o operă literară niciodată nu este rodul doar a unei porniri a autorului, și se realizează în urma unei munci care antrenează toate laturile și toate facultățile spiritului său creator. Tocmai de aceea claritatea ideologică, o anumită fermitate și constanță în interpretarea fenomenelor istorice și contemporane acționează invariabil ca un catalizator puternic care accelerează creația, o fecundează și-i dă vigoare. Istoria literaturii secolului nostru arată cu evidență că mai ales relația om-istorie capătă o greutate specifică din ce în ce mai mare în conținutul multor opere literare. Literatura modernistă, de pildă, cu predilecția ei afișată pentru ceea ce pare a fi „absurd" în viață, este o expresie directă sau indirectă a neputinței aparente a omului de a stăpîni procesul propriei sale ascensiuni, iar încercarea de a transforma „absurdul" într-o categorie estetică se constituie indiscutabil ca o justificare a abdicării. Realismul socialist, dimpotrivă, a intrat în istoria literaturii ca o explozie de entuziasm a omului care, în sfîrșit, a pus stăpînire și pe legile de evoluție ale propriei sale istorii. Nu întîmplător delimitările între diverse curente literare se fac azi mai ales în funcție de perspectiva asupra vieții pe care ele o afirmă. Principala noutate a partinității comuniste în creație a constat tocmai în faptul că ea a oferit scriitorului o perspectivă clară nu doar asupra trecutului și prezentului, dar și asupra viitorului. Îndrumarea literaturii de către partid are ca scop, între altele, de a limpezi și de a lărgi necontenit această perspectivă.

Astfel se explică și de ce îndrumarea literaturii de către partid în formele ei concrete nu poate fi „dată" o dată pentru totdeauna.

În anii muncii ilegale, cînd partidul lupta în condițiile terorii sîngeroase a aparatului de stat burghezo-moșieresc și cînd posibilitățile sale de afirmare legală erau extrem de reduse, era firesc ca militanții clasei muncitoare să ceară scriitorilor atașați luptei comuniste în primul rînd s-o înarmeze cu opere avînd un caracter agitatoric pronunțat. Greșesc acei care presupun că această atitudine implica tacit și scăderea exigenței artistice. Acei care o cred confundă două lucruri cu totul diferite : încurajarea activității artistice amatoare, de masă, pe de o parte și îndrumarea literaturii, pe de alta. Politica burgheziei urmărea, printre altele, și izolarea clasei muncitoare de viața culturală a țării, interzicînd practic celor ce muncesc accesul la marile valori ale culturii naționale și universale. Iată de ce ridicarea revoluționară a clasei muncitoare se conjuga întotdeauna cu izbucnirea unei imense sete de cultură. Maturizarea conștiinței de clasă a proletariatului conducea cu necesitate și la eforturi eroice, în deplinătatea cuvîntului, avînd ca scop luarea în stăpînire a comorilor gîndirii umane. Contactul cu ele fecunda talentele native, generînd acea poezie a autodidacților pe care doar un drum încă destul de scurt o desparte de folclor. Militanții Partidului niciodată nu-și făceau iluzie asupra valorii intrinsece artistice a acestor producții, în cele mai dese cazuri rudimentare, iar de combătut combăteau doar atitudinea de superioritate aristocratică a unor esteți care se dovedeau incapabili să înțeleagă importanța istorică a fenomenului. „Trebuie oare să servim biscuiți dulci și fini unei minorități neînsemnate, în timp ce masele de muncitori și țărani duc lipsă de pîine neagră ?" se întreba Lenin în cunoscuta discuție cu Clara Zetkin. Dar tot Lenin i-a combătut pe acei literați care încercau că mimeze în operele lor producțiile naive ale autodidacților susținînd că astfel creează o literatură „specială" pentru muncitori. Muncitorii revoluționari, spunea Lenin, „și-au dobîndit dreptul la o artă într-adevăr măreață". Iar o asemenea artă e evident că nu poate fi creată decît de artiști înzestrați cu o înaltă cultură, stăpîni fără doar și poate nu numai pe descoperirile filozofice și politice ale marxismului, dar și pe întregul arsenal de mijloace folosite în transfigurarea artistică a realității, arsenal adunat de atîția creatori de geniu în decurs de milenii. E de la sine înțeles că de la artiști, cînd se angajau în luptă alături de clasa muncitoare, Partidul pretindea întotdeauna opere de înaltă valoare artistică. Totodată, în condițiunile luptei ilegale, orice producție artistică avînd conținut revoluționar, chiar modestă, era binevenită. Dar asta nu însemna de loc că ea devenea implicit și un etalon al artei revoluționare. Nu este întîmplător faptul că revista „Cultura proletară", publicînd producțiile destul de stîngace ale unor începători le însoțea cu observații critice. Niciodată Partidul nu neglija criteriul estetic în aprecierea operelor de artă. Dar nici nu ascundea importanța primordială pe care o acordă criteriului politic. Și era firesc ca scriitorilor angajați să li se ceară mai ales opere care să poată servi luptei comuniste cu mijloace artistice înaintate.

Îndată după 23 August 1944, țara noastră a intrat în faza istorică a unor înverșunate bătălii de clasă, care s-au concretizat și într-o ascuțită luptă politică. Întrebarea : de partea cui ești ? de partea forțelor democratice

conduse de Partidul Comunist, care militau pentru înnoirea revoluționară a țării sau de partea forțelor reacționare, care o trăgeau înapoi către reeditarea rînduielilor burghezo-moșierești dintre cele două războaie mondiale? – a trebuit să și-o pună aproape fiecare cetățean matur. Cu atît mai mult nu puteau s-o ocolească scriitorii. Atunci, pentru prima dată Partidul Comunist a putut înfățișa deschis și atotcuprinzător perspectiva pe care socialismul o deschide literaturii. Comuniștii îi îndemnau pe artiștii cuvîntului să se alăture luptei lor, arătînd între altele că abia prin desființarea exploatării omului de către om vor fi lichidate și cauzele generatoare de nedreptate și de limitare a libertății, și că abia atunci va putea fi asigurată și libertatea deplină a creației, ca o consecință a luării în stăpînire de către popor și a bunurilor culturale. Lupta din anii 1944—1947 era în primul rînd o luptă politică și comuniștii îi chemau pe scriitori să li se alăture în această luptă, fiind oarecum de la sine înțeles că problemele concrete ale dezvoltării culturii într-o nouă etapă de dezvoltare istorică a poporului nu puteau fi puse în întreaga lor complexitate decît *după* victoria în lupta politică. Răsturnarea de la putere a claselor exploatatoare și instaurarea unei puteri populare în care rolul conducător să-l aibă clasa muncitoare era o condiție prealabilă a înnoirii și în domeniul vieții culturale. Problemele culturii, cît și problemele mai speciale ale literaturii, au fost implicate în polemică de către reprezentanții ideologici ai reacțiunii. Una din formulele demagogice preferate ale burgheziei a fost, și continuă să fie acolo unde burghezia se mai află la putere, prezentarea intereselor ei de clasă drept interese ale întregii națiuni. Burghezia se străduiește întotdeauna să vorbească în numele națiunii, ca mandatară a națiunii, iar realizările poporului, care nu poate să nu producă valori pînă și în condițiunile celei mai crîncene asupriri, să le acrediteze drept propriile ei realizări. De aici și afirmația potrivit căreia critica globală la care comuniștii supuneau orînduirea burghezo-moșierească ar implica și negarea valorilor culturale create în cadrul orînduirii respective. În anii la care ne referim, una din temele preferate ale ziarelor reacționare a fost că Partidul Comunist ar urmări distrugerea culturii. Se specula mai ales poziția politică echivocă, iar uneori și de-a dreptul reacționară, a unor intelectuali de valoare, care *poziție*, firesc, nu putea să nu fie atacată de exponenții democratismului popular. Comuniștii însă făceau întotdeauna o delimitare netă între erorile politice ale unor intelectuali, care nu puteau să nu fie combătute, și au fost combătute, și valoarea acelorași oameni ca intelectuali, oamenii de știință, artiști. „...Adevărul este, — spunea Gheorghe Gheorghiu-Dej în cuvîntarea ținută în 1946 la un miting al intelectualilor, — că prețuim și iubim știința și arta, iubim și respectăm pe intelectualii care își înțeleg menirea și recunoaștem merite chiar ale intelectualilor care nu sînt înregimentați în mișcarea democratică și progresistă". Niciodată comuniștii nu confundau cele două aspecte, nu respingeau cultura trecutului numai pentru că valorile ei au fost create sub dominația moșierimii și burgheziei, ci așa cum a arătat-o încă Lenin, respingînd tot ce era reacționar și antipopular în cultura veche, preluau valorile ei reale pentru ca, pe baza lor, valorificîndu-le, să construiască o cultură nouă, proletară, socialistă. Sînt larg cunoscute precizările

făcute de Gheorghe Gheorghiu-Dej cu prilejul menționat și anume că „democrația și concepția care o călăuzește înseamnă tocmai salvarea de la naufragiu a celor mai autentice valori etice, culturale și politice, înseamnă o revalorizare a tuturor valorilor reale ale trecutului. Concepția democratică este tocmai o punte între ceea ce istoricește a fost valabil ieri și ceea ce va fi valabil mîine".

Obiectivele politice de luptă ale Partidului Comunist bucurîndu-se de o adeziune largă a intelectualilor de toate categoriile, forțele reacționare au încercat la un moment dat să frîneze acest proces firesc, susținînd că drumul preconizat de comuniști ar conduce inevitabil către o criză a culturii. Atunci s-a iscat o primă polemică de mai mare răsunet după 23 August 1944 în legătură cu problemele artei și literaturii. N-avem de gînd s-o recapitulăm aici, ci ne vom referi doar la acele aspecte care ni se par a avea contingențe cu tema încercării noastre. De fapt, „criziștii" combăteau principiul spiritului de partid, situîndu-se din punctul de vedere filozofico-estetic pe vechea poziție a autonomismului. Comuniștii nu ascundeau că-i îndeamnă pe scriitori să susțină și cu ajutorul creației lor lupta forțelor politice înaintate. Îndemnul acesta se răstălmăcea în sensul că Partidul Comunist ar vrea ca în literatură arta să fie înlocuită cu politica. Pornind de la vechea erezie a caracterului complet dezinteresat al creației artistice, adversarii partinității susțineau că acceptarea conștientă și a unor criterii politice ar avea cu necesitate ca urmare și scăderea exigențelor artistice. De fapt, se reedita în alți termeni vechea dispută cu privire la tendința în artă. Astfel se explică de ce la începutul acțiunii sale îndrumătoare de după Eliberare partidul a fost nevoit să lămurească din nou problema raportului între elementul politic și cel estetic în creația literară. Și, incontestabil, e util să precizăm din nou că niciodată partidul n-a cerut scriitorilor să transforme operele lor în pledoarii pentru anumite teze politice. Ideea specificității creației artistice a fost mereu subliniată și apărată, adăugîndu-se însă că în lumea contemporană această specificitate nu poate conduce în nici un fel la *neutralitatea* artei față de forțele politice în luptă. Adeziunea la o anumită concepție politică se concretizează în creația artistică altfel decît în publicistică, la moduri diferite în diferite ramuri ale artei, avînd și greutatea specifică diferită, dar se concretizează totuși, cea ce înseamnă că — fie că artistul o vrea sau nu — creația sa întotdeauna poate fi folosită și ca o armă în lupta politică. Partinitatea comunistă îi ajută scriitorului să devină conștient de această realitate a intervenției sale în lume și să-și orienteze eforturile ținînd seamă de ea.

Operele clasicilor marxismului-leninismului conțin indicații suficiente pentru ca problema relației între conținutul politic și cel estetic al operelor literare să poată fi lămurită fără nici un echivoc. Este în afară de orice îndoială că conținutul estetic nu poate fi identificat cu cel politic. Primul este mai larg, dar și mai îngust decît cel de-al doilea. E mai larg întrucît, oricît de „contemporană" și „actuală" ar fi, o operă literară conține întotdeauna și descoperiri estetice de valabilitate general-umană, care de altfel îi și asigură durabilitatea peste secole. Se înțelege, de exemplu, că valoarea artistică a operelor lui Proust nu este determinată

de conținutul lor politic, ca și cea a povestirilor lui Matei Caragiale, de pildă. Conținutul politic e mai larg în alt sens : tocmai pentru că valoarea artistică se bucură de o relativă independență, ea e susceptibilă de interpretări diferite în funcție de poziția politică în ultimă instanță de clasă a acelora care o receptează. Nu întîmplător aceeași operă e uneori revendicată de reprezentanții unor forțe politice opuse. Dar oricît de suplă ar fi relația pe care noi încercăm s-o definim, ea presupune existența unui raport de determinare. Politica fiind dintre toate suprastructurile aceea care conduce la înțelegerea cea mai directă și cea mai cuprinzătoare a relațiilor sociale și istorice, este în afară de îndoială că înrîurirea ei determină, *în ultimă instanță*, și orientarea creației. Fiind în fond atitudinea care-l plasează pe om (deci și pe artist) într-o anumită poziție în mijlocul cetății, poziție care-i definește deci individualitatea în raport cu problemele majore ale vremii, politica neidentificîndu-se cu nici una din celelalte suprastructuri le alimentează totuși pe toate, orientarea politică justă putînd fi asemănată cu seva dătătoare de viață. După cum în lumea vegetală seva hrănitoare a plantei nu se identifică nici cu floarea nici cu fructul, dar fără sevă floarea se ofilește iar fructul se usucă, tot astfel în lumea umană orientarea politică justă și rodnică îl apără pe om de rătăciri, în timp ce orbecăirea pe căi politice înfundate îl orbește, îi ofilește simțurile și-i usucă forțele creatoare.

Îndrumarea literaturii de către partid înseamnă deci o activitate vastă și complexă, avînd drept obiectiv însușirea de către creatori a acelei orientări politice care contribuie în cea mai înaltă măsură la potențarea forțelor creatoare. Iar în zilele noastre o asemenea politică e numai cea comunistă. Așadar, îndrumarea literaturii de către partid în mod evident nu se reduce la formularea cîtorva principii privind orientarea literaturii sau luarea de atitudine în legătură cu anumite fenomene literare concrete. Nu numai că nu se reduce la atît, dar implică asemenea precizări numai atunci cînd dezvoltarea literaturii o reclamă. Latura cea mai substanțială a îndrumării e chiar activitatea ideologică a partidului în tot ansamblul ei, lupta tenace a partidului pentru ridicarea neîncetată a conștiinței umane. Ajutorul ideologic cel mai substanțial scriitorii îl capătă de la partid prin documentele programatice ale acestuia, în care se trasează, după cum se știe, perspectiva dezvoltării viitoare pentru toate compartimentele vieții economice, politice, sociale și culturale. Documentele de partid reprezintă întotdeauna o sinteză în cadrul căreia sînt adunate și lămurite toate datele esențiale ale realității și pe baza cărora își pot găsi explicație orice conflict, orice frămîntare umană, orice năzuință și orice svîcnire afectivă.

Politica partidului în raport cu domeniul creației literare și artistice nu va putea fi înțeleasă pînă la capăt dacă nu se ține seama de acest dublu aspect al ei : pe de o parte efortul de a-i atrage pe scriitori și artiști de partea luptei revoluționare a maselor muncitoare, pe de alta, dialogul cu artiștii care au acceptat să se considere de partid, asupra căilor de urmat pentru ca opera lor să devină cît mai utilă acestei lupte. Se înțelege de la sine că atunci cînd Partidul îi îndemna pe artiști să i se alăture, el o făcea invocînd mai ales argumentele izvorîte din programul său politic

fundamental. Propaganda și agitația de partid conținea însă, nu putea să nu conțină, și o seamă de afirmații privind interesul specific al artiștilor de a i se atașa — pentru că numai în condițiile triumfului deplin al socialismului arta capătă posibilități nelimitate de a se dezvolta. De aceea, pentru ca problemele concrete ale îndrumării literaturii de către partid să poată fi puse, trebuia să fie cîștigată în prealabil adeziunea politică a scriitorilor la lupta revoluționară condusă de partid. Pentru că, în general, orice dezbatere privind îndrumarea de către partid a literaturii are conținut numai în măsura în care se duce între oameni pentru care adeziunea la politica partidului nu mai poate fi pusă în discuție. În anii 1944—1947, adversarii politici ai comunismului încercau să împiedice adeziunea scriitorilor și artiștilor la politica Partidului Comunist, inversînd raportul firesc între cele două aspecte pe care am încercat să le disjungem în expunerea noastră. Acum cînd în lumea artistică și literară există o unanimitate atît de impunătoare în ceea ce privește adeziunea la principiile îndrumării de către partid e bine, credem, să repetăm că în conținutul ei fundamental îndrumarea de către partid a literaturii nu s-a schimbat de cînd principiul a fost formulat pentru prima dată. Sînt în continuă evoluție și ajustare aspectele concrete ale îndrumării, însă conținutul fundamental rămîne același. În cadrul unei acțiuni mai recente de aplicare a acestui principiu — ne referim la întîlnirea din 19 mai a.c. a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă — vorbind în numele conducerii de partid, tovarășul N. Ceaușescu a precizat din nou că în atitudinea sa față de creatorii de artă Partidul pornește de la constatarea că „dezvoltarea activității de creație cere forme de exprimare multilaterale... nu se poate impune numai un anumit fel de a scrie, de a picta, de a compune..." ceea ce nu exclude însă ca Partidul să spună clar scriitorilor și artiștilor ce așteaptă de la ei: să „exprime realitatea", „adevărul despre viață", să slujească „poporul din care fac parte". În practica îndrumării de către partid se tinde firesc către îmbinarea cît mai eficientă a celor două laturi atît de bine definite în cuvîntul amintit al tovarășului Nicolae Ceaușescu. Partidul nu cere scriitorilor să scrie într-un fel sau în altul, dar le cere să-și intensifice eforturile în cunoașterea realității, „a vieții oamenilor muncii, a activității care pulsează în întreprinderile, în orașele și satele noastre socialiste", a istoriei recente, cu alte cuvinte, a luptei revoluționare sub toate aspectele. Și nu este oare de la sine înțeles că acest îndemn este prin excelență un îndemn politic? Discuția asupra problemelor mai concrete ale literaturii și artei începe din momentul în care apare o distanțare mai vizibilă între ceea ce poporul așteaptă de la scriitori și ceea ce i se dă. „Sîntem pentru o artă realistă, expresie a societății noastre socialiste, — a spus tovarășul Ceaușescu, — pentru o artă care prin optimismul și robustețea ei să reprezinte timpurile noastre și în care să vibreze viața și aspirațiile poporului român".

Către o asemenea artă partidul revoluționar al clasei muncitoare a tins întotdeauna, iar îndrumarea literaturii de către partid a constat din totalitatea măsurilor pe care le impunea lupta în vederea atingerii obiectivului propus. Ceea ce presupune a se lua ca punct de plecare constatarea, despre care socotim din nou că nu e necesar să o demonstrăm, — și anume că o „artă realistă, expresie a societății noastre socialiste", nu poate fi creată decît cu condiția eliberării ei complete de orice dependență de burghezie, de ideologia burgheză, de gustul burghez. Latura aceasta a problemei se cere a fi reliefată pentru că tocmai în legătură cu ea se produc uneori confuzii. Cred anume unii că din moment ce într-o societate dominată de ideologia burgheză se produc totuși valori artistice de rezonanță și importanță general umană, asta înseamnă că arta, literatura, sînt într-un fel imune față de înrîuririle nocive ale spiritului burghez. În sensul celor de mai sus ar putea fi interpretate, de pildă, și părerile potrivit cărora e greșit a se vorbi azi de o artă decadentă, din moment ce în albia acestei arte așa-zis decadente apar valori prin care, incontestabil, se realizează un progres al artei din punct de vedere istoric. Pentru a se vedea cîtă dreptate au sau n-au susținătorii unui atare punct de vedere e necesar să schițăm măcar cîteva delimitări. Se știe că încă Marx și Engels au atras atenția asupra dezvoltării inegale a diferitelor forme de cultură. Exemple ale unor țări rămase în urmă din punctul de vedere al dezvoltării istorice, dar care tocmai în epocile de relativă rămînere în urmă au dat lumii valori artistice de prim plan, sînt destul de multe. Iar fenomenul se explică de bună seamă și prin independența relativă a dezvoltării artei. Așadar, cînd vorbim azi de literatură decadentă, de curentele decadente, nu avem în vedere, să zicem, un proces de scădere treptată a valorilor absolute în creația artistică (de altfel nici nu posedăm încă criterii infailibile pentru o asemenea comparare a valorilor), ci avem în vedere ambianța ideologică în care se dezvoltă și pe care o degajă o anumită literatură în lumea burgheză. Tendința de a prezenta realitatea contemporană apocaliptic și de a investiga cu precădere acele zone ale existenței umane care sînt mai bogate în manifestări ce mai lesne ar putea fi interpretate ca semne ale unei pervertiri inexorabile a destinului omenesc, reprezintă neîndoios o reflectare ideologică a procesului de descompunere a sistemului burghez și a burgheziei în faza imperialistă a capitalismului. Că, în ciuda acestei tendințe, unele opere de artă, deși aparținînd curentelor decadente, se constituie ca valori de prim rang în tezaurul spiritual al omenirii, e o altă problemă. Explicația aparentei contradicții trebuie căutată în specificul artei ca formă a suprastructurii. Dar este evident că, deși valoroase, asemenea opere nu pot constitui modele atunci cînd este vorba de a se milita pentru o *artă realistă, expresie a lumii socialiste.*

Delimitările propuse ne conduc către o concluzie ce, la prima vedere, ar putea părea paradoxală și anume că între valoarea estetică a unei opere de artă și valoarea ei social-istorică pot exista deosebiri fundamentale. Dar concluzia se impune dacă pornim de la necesitatea atît de des remarcată în ultimii ani și atît de riguros subliniată de partid, de a se combate, atunci cînd e vorba de interpretarea fenomenului literar, și

sociologismul vulgar şi estetismul. Greşeala fundamentală a sociologismului a constat, după cum se ştie, în identificarea valorii estetice cu cea socială. Judecata simplistă ar putea fi rezumată în felul următor : din moment ce în cutare operă de artă nu poate fi identificat un conţinut revoluţionar, ci, dimpotrivă, sînt depistabile urme ale unei orientări politice ostile forţelor progresiste — opera ca atare nu poate avea o valoare estetică. Uneori argumentarea lua forme şi mai primitive : ştiindu-se despre un scriitor că faţă de problemele filozofice ale contemporaneităţii se afla pe poziţii idealiste, iar faţă de problemele politice pe poziţii conservatoare, se declara *apriori* că opera sa e caducă şi din punct de vedere estetic. Sau, dimpotrivă, întreaga creaţie realist-socialistă numai pentru că se alimenta dintr-o ideologie avansată era proclamată superioară şi din punct de vedere estetic. Acum, însă, prin reacţia la limită la acest sociologism vulgar, se ajunge uneori la un fel de sociologism estetizant care se complace de fapt în aceeaşi greşeală, dar intervertind termenii ei. Schematic, judecata de care ne desolidarizăm sună cam aşa : din moment ce cutare operă de artă s-a impus din punct de vedere estetic, din moment ce a-i contesta valoarea estetică înseamnă a nesocoti evidenţa, reiese că, implicit, ea are şi o valoare socială remarcabilă. Astfel, în loc de a se combate cu aceeaşi vigoare şi sociologismul vulgar şi estetismul se ajunge la un fel de „împăcare" între cele două tendinţe, la o concepţie hibridă, tributară ambelor curente menţionate. E greu de a se susţine, de pildă, că azi în lumea socialistă proza lui Kafka, să zicem, sau poezia lui Ion Barbu au o valoare socială de prim rang. Ar însemna să afirmăm ceva în contradicţie flagrantă cu realitatea vremii, cu bunul simţ. De obicei, problemele se escamotează cu ajutorul unor formule-clişee privind „mesajul uman" al operei respective. Dar, după cum am mai arătat, se scapă din vedere că atunci cînd e folosit nediferenţiat atributul devine şi vag şi echivoc. Nu încape îndoială că şi dramaturgia lui Pogodin şi cea a lui Eugen Ionescu sînt purtătoare ale unor „mesaje umane". Dar reprezintă ele numai din această cauză şi valori sociale echivalente în lumea socialistă ?

Se consideră uneori tacit că afirmaţia evidentă „poate avea o valoare socială eficientă numai o operă de artă realizată la un înalt nivel artistic" presupune cu necesitate şi justeţea afirmaţiei inverse şi anume că tot ce e realizat din punct de vedere artistic e eficient şi pe plan social. Realitatea artistică se dovedeşte însă a fi mult mai complexă. Fără îndoială : orice operă de artă mare exercită o înrîurire puternică asupra minţilor şi inimilor, însă natura şi direcţia acestei înrîuriri pot fi foarte diferite, uneori derutante. În această materie orice simplificare e contraindicată. Dacă pornim de la constatarea potrivit căreia obiectul artei e realitatea umană apreciată din punct de vedere estetic, nu ne va fi greu să ne dăm seama de ce unele opere de artă ne produc totuşi o satisfacţie estetică evidentă, în ciuda conţinutului lor social sărac, uneori chiar derutant. Satisfacţia izvorăşte din faptul că pe o porţiune, fie şi foarte restrînsă, explorarea realităţii umane, în ceea ce ea are mai specific, a fost condusă de artist într-un mod magistral. Dar îmbogăţind substanţial arsenalul de mijloace prin care căpătăm posibilitatea să pătrundem pînă-n

adîncurile sufletului uman, opera respectivă poate fi foarte derutantă din punctul de vedere al modului în care ea reflectă viaţa socială. Oricine va recunoaşte că în piesa *Rinocerii* a lui Eugen Ionescu, de pildă, fenomenul alienării omului prin stereotipizare (rinocerizare) este înfăţişat cu strălucire, dar este tot atît de evident că ne-ar fi foarte greu să reconstituim fascismul ca fenomen social călăuzindu-ne numai după această operă. Observaţii asemănătoare ar putea fi făcute şi pe marginea romanului *Ciuma* al lui Camus. Latura cea mai rezistentă a operei rezidă în analiza dusă pînă la extrem, am zice, a modului în care izolarea de restul lumii dintr-o dată pune amprenta pe întreaga comportare a omului; totodată însă oricine, cu un minimum de pregătire politică, îşi va da seama că analogiile propuse de autor cu fenomenele politice ca atare sînt mai mult decît şubrede. Aşadar, n-ar fi de loc greşit să considerăm o operă literară avînd incontestabilă valoare estetică ca fiind totuşi neexemplară din punctul de vedere al perspectivelor de dezvoltare a literaturii într-o ţară socialistă.

De toate aceste aspecte foarte specifice ale creaţiei literare e necesar să ţinem seama şi atunci cînd punem în discuţie problemele esenţiale care decurg din îndrumarea literaturii de către partid. După cum am mai arătat, în documentele Partidului nostru se specifica şi se sublinia întotdeauna că deşi raţiunile care comandă îndrumarea literaturii de către partid sînt politice, această îndrumare nu poate fi niciodată redusă la latura ei politică. Iar dacă se întîmplă aşa, îndrumarea se anulează pe ea însăşi. În anii ascuţitei lupte de clasă, comuniştii îi îndemnau pe scriitori şi artişti să se alăture clasei muncitoare, cerîndu-le un aport la lupta politică generală. Comuniştii adăugau totodată: încadrîndu-se în lupta eliberatoare a întregului popor, scriitorii şi artiştii luptă pentru propria lor eliberare. Adversarii răspundeau că dimpotrivă, încadrîndu-se în lupta politică scriitorii şi artiştii se pun în situaţia de a nu-şi putea cultiva vocaţia. Istoria a dovedit că dreptate au avut comuniştii. Prin victoria revoluţiei populare şi trecerea la construcţia desfăşurată a socialismului s-au creat condiţiile obiective necesare pentru afirmarea liberă şi multilaterală a forţelor creatoare în toate domeniile. Totodată, istoria însăşi a pus în faţa partidului sarcina de a asigura valorificarea acestor condiţii. Şi această sarcină a fost împlinită în mod strălucit.

Spaţiul nu ne permite să analizăm amănunţit diferitele etape din ultimii douăzeci de ani ale îndrumării literaturii de către partid. Ne vom mărgini doar a sublinia că deşi suplă, mereu sensibilă la cerinţele vremii, această îndrumare n-a suferit modificări fundamentale de la o etapă la alta.

În Raportul C.C. la Congresul al III-lea se arăta că „ceea ce caracterizează politica partidului este ofensiva neîntreruptă a socialismului". Înseamnă deci, că de la 23 August 1944 pînă azi raportul de forţe în ţara noastră se schimbă mereu — ca rezultat al ofensivei menţionate — în favoarea forţelor socialismului şi în defavoarea forţelor adverse. Iar în funcţie de această schimbare se modifică şi sarcinile concrete dintr-un sector sau altul. Într-un anume fel, dinamica acestor modificări poate fi urmărită şi prin direcţiile de dezvoltare a cre-

ației literare. Iar acestea, la rîndul lor, nu puteau să nu determine într-un fel sau altul și aspectele îndrumării de către partid.

În ultimii ani ai deceniului 1940—1950 după ce încercările purtătorilor de cuvînt ai reacțiunii de a-i izola pe scriitori și artiști de partidul clasei muncitoare dăduseră greș, dezvoltarea literaturii a intrat în mod clar într-o nouă fază. Principala trăsătură caracteristică a acesteia a fost așezarea majorității covîrșitoare a literaților pe pozițiile partinității comuniste. De aici și interesul preponderent și multilateral pentru problemele ideologice, interes lesne de identificat de către oricine dacă răsfoiește periodicele literare ale vremii. Adeziunea la politica pe care o promova partidul i-a condus în mod firesc și organic pe scriitori la necesitatea de a se lămuri și asupra locului pe care-l ocupă în frontul de luptă, cu alte cuvinte și cu privire la repercusiunile inevitabile ale adeziunii asupra propriei creații. Numeroasele probleme care au izvorît de aici au fost analizate în spiritul științei marxist-leniniste. S-a văzut clar că tezele ideologice nu pot fi pur și simplu „aplicate" la problemele complexe ale literaturii. Partinitatea, atunci cînd e vorba de creație artistică, nu poate fi redusă la o simplă însușire a teoriei comuniste, ci presupune și o nouă viziune estetică asupra lumii, presupune adică și o atitudine creatoare adecvată. Acest aspect mai ales a fost reliefat cu pregnanță pe baza documentelor celui de-al II-lea Congres al Partidului. Încadrînd problemele creației artistice în problemele mai vaste ale muncii ideologice de partid, congresul a pus accentul cuvenit pe criteriile care izvorăsc din funcția educativă și cognitivă a literaturii și artei. Cerînd scriitorilor și artiștilor „ca operele lor să fie făurite la un nivel de măiestrie așa cum merită temele măreț cărora le sînt consacrate", congresul a specificat totodată că tendințele de simplificare a realității și de prezentare schematică a ei apar întotdeauna în urma înțelegerii greșite a cerințelor partinității. Arta fiind în primul rînd o reflectare de gen deosebit a realității obiective, orice încercare de a supune în prealabil realitatea unor „cerințe" reglementatoare nu poate duce decît la deformarea ei. Realismul socialist, înțeles ca artă prin care se afirmă partinitatea comunistă, nu poate cere scriitorilor nici să înfrumusețeze realitatea, nici s-o prezinte în culori negre, ci doar un efort susținut de esențializare pentru ca adevărul vieții, receptat în întreaga lui complexitate, dar și transfigurat prin viziunea estetică a artistului comunist, să poată interveni în marea dezbatere a epocii noastre ca un argument care să ateste superioritatea socialismului. Documentele Congresului al II-lea al Partidului constituie așadar un exemplu elocvent al modului creator în care se exercită îndrumarea literaturii de către partid. Fără a se amesteca în nici un fel în problemele de laborator ale creației literare, fără a manifesta preferințe pentru vreo tendință stilistică, în lumina analizei făcute situației generale, economice și politice, în lumina sarcinilor noi în construcția

socialismului, partidul a atras atenţia scriitorilor doar asupra unor aspecte anacronice în viaţa literară şi a luminat perspectiva înlăturării lor. La începutul ofensivei, cînd predominau aspectele ascuţite ale luptei de clasă, ale unei lupte „corp la corp", era firesc ca în literatura partinică să predomine tendinţele de afirmare *directă* a atitudinii, însă în 1955 această etapă a ofensivei fusese depăşită, forţele politice conduse de partid au cîştigat o victorie hotărîtoare, construcţia socialismului era în plin avînt, iar, în consecinţă, şi rezistenţa forţelor adverse a luat alte forme. Reflectarea tuturor acestor aspecte nu mai încăpea în „Patul lui Procust" al literaturii directe, de atitudine şi revelaţie, partinitatea impunea şi o lărgire a registrului tematic şi o pătrundere mult mai adîncă în esenţa vieţii noi şi în psihologia oamenilor constructori de viaţă nouă. Astfel, procesul însuşi de dezvoltare a literaturii, înţeles cu pătrundere de partid, a adus pe prim plan problema relaţiei între artist şi viaţa nouă socialistă, problema cunoaşterii temeinice, adîncite a realităţii contemporane.

În întreaga ei amploare, această problemă a fost înfăţişată în documentele Congresului al III-lea al Partidului şi ale conferinţelor regionale care l-au precedat. Lămuririle aduse au ajutat cu temei scriitorilor şi artiştilor să înţeleagă de ce azi, în condiţiile ofensivei neîntrerupte a socialismului, cunoaşterea vieţii e una din principalele cerinţe ideologice cărora trebuie să le răspundă obştea scriitoricească. Această cerinţă a fost reliefată din nou în cadrul întîlnirii, mai sus menţionate de noi, a conducătorilor de partid şi de stat cu oamenii de cultură şi artă. „Mai sînt în activitatea de creaţie probleme care trebuie să-şi găsească o rezolvare mai bună, a spus adresîndu-se scriitorilor şi artiştilor tovarăşul N. Ceauşescu, — unele dintre ele depind de dvs. Aşa este, de pildă, o mai bună cunoaştere a realităţilor, a vieţii oamenilor muncii, a activităţii care pulsează în întreprinderile, în oraşele şi satele noastre socialiste. Trebuie să spunem, de asemenea, că sînt multe momente din istoria recentă a patriei noastre care nu şi-au găsit redarea deplină în operele literar-artistice. Mă refer, de exemplu, la măreţul act de la 23 August 1944, la lupta pentru cucerirea puterii politice de către clasa muncitoare, la anii construcţiei socialiste, la creşterea impetuoasă a industriei, la înfăptuirea revoluţiei la sate, care nu au fost redate în toată amploarea şi măreţia lor. Noi avem suficiente forţe de valoare şi sîntem siguri că ele pot aborda cu succes aceste probleme, făurind opere care să rămînă în patrimoniul culturii ţării noastre".

Documentele programatice din ultimul timp ale Partidului începînd cu *Declaraţia din aprilie 1964 cu privire la poziţia Partidului în problemele mişcării comuniste şi muncitoreşti internaţionale*, conţin date suficiente pentru ca din ele să poată fi desprinsă perspectiva actuală a dezvoltării literare sau, cu alte cuvinte, etapa în care se găseşte dezvoltarea literaturii pe drumul deplinei afirmări a forţelor ei creatoare. Cîteva puncte de reper ale acestei perspective ar merita să fie recapitulate.

În primul rînd, o deschidere cît mai largă către toate valorile artistice ale culturii, o deschidere cît mai largă către trecut, către experienţa

acumulată în dezvoltarea literaturii naţionale şi universale; totodată, o deschidere largă către toate meridianele globului, către toate căutările şi experienţele artistice. Deschiderea aceasta e o consecinţă firească a victoriilor repurtate în ofensiva socialismului, a succeselor dobîndite în afirmarea unei literaturi noi, cu conţinut socialist. Ca urmare a dezvoltării impetuoase, în ultimii ani ţara noastră a cîştigat un prestigiu internaţional pe care nu-l avusese niciodată. E firesc deci ca literatura să aspire şi ea la un loc pe măsura acestui prestigiu. Aceasta însă nu se poate obţine decît în contact strîns cu mişcarea artistică mondială. De bună seamă, schimbul de valori cel mai intens e firesc să se producă între ţările surori ale lagărului socialist, cunoaşterea însă trebuie să fie mai extinsă. O mare literatură contemporană nu se poate afirma decît ca un component al culturii mondiale. Aşadar, receptivitatea sporită a frontului nostru literar, care s-a manifestat mai pregnant în ultimii doi-trei ani şi care a fost stimulată de îndemnurile repetate conţinute în documentele de partid, e o continuare firească a drumului pe care literatura noastră s-a angajat de la Eliberare încoace. Sub îndrumarea Partidului, creaţia literară cu conţinut socialist a căpătat o individualitate tot mai bine conturată, un cerc de preocupări proprii, izvorînd din experienţa poporului, care construind socialismul şi bizuindu-se pe legile generale ale dezvoltării socialiste descoperite de ştiinţa marxist-leninistă a şi îmbogăţit patrimoniul ei, valorificînd tradiţia de luptă pentru libertate, acumulată în decurs de secole, şi particularităţile specifice ale dezvoltării socialiste în patria noastră. Acesta este cadrul înăuntrul căruia s-a maturizat treptat creaţia literară din ultimele două decenii, ajungînd la o treaptă care a cerut cu necesitate, ca şi pe viitor, aşa cum a precizat-o tovarăşul Nicolae Ceauşescu, „să continuăm şi să dezvoltăm schimbul de valori artistice cu străinătatea", dar fără să adoptăm o atitudine necritică, dimpotrivă, întemeindu-ne întotdeauna pe părerile proprii, pornind „în analizarea tuturor operelor de literatură şi artă..., de la concepţia noastră despre lume şi societate, de la învăţătura marxist-leninistă".

Aceste din urmă cuvinte ne permit să precizăm care este cel de-al doilea punct de vedere esenţial al perspectivei de care ne ocupăm : receptivitatea largă faţă de valorile artistice eterogene se completează organic cu întărirea partinităţii comuniste. Mai mult : în timpurile noastre, îndrumarea de către partid a literaturii se bizuie tot mai puternic pe faptul că azi partinitatea comunistă a devenit un component organic al creaţiei literare şi artistice, ceea ce explică în parte şi de ce discuţia creatoare, confruntarea de păreri şi experienţe variate a devenit ambianţa însăşi a creaţiei, mediul în care ea se dezvoltă din ce în ce mai rodnic.

A socoti că în asemenea împrejurări creaţia literar-artistică se poate considera, cum s-ar zice, apărată de la sine de orice influenţă a ideologiei burgheze, ar fi însă greşit. Cît timp una din coordonatele esenţiale ale contemporaneităţii e lupta ideologică între cele două lumi aflate într-un raport de contradicţie ireductibilă, vigilenţa noastră faţă de pătrunderea unor înrîuriri ale ideologiei burgheze trebuie să rămînă mereu trează. Dar — şi acest lucru e fundamental ! — vigilenţa asta n-are de ce să se manifeste prohibitiv; în cuvîntarea la care m-am referit

de atîtea ori pînă acum, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat „necesitatea înlăturării manifestărilor de exclusivism și rigiditate, de impunere a unui anumit stil, într-un domeniu sau altul al creației artistice, care nu numai că nu contribuie la înflorirea artei, dar o și stinghereșc". Manifestările preceptistice în critica și în viața literară nu numai că nu ajută la întărirea vigilenței ideologice ci dimpotrivă, o paralizează. Iar antidotul cel mai bun împotriva influenței ideologice burgheze este chiar realitatea noastră socialistă, ritmul trepidant al muncii creatoare în toate domeniile producției și activității obștești, entuziasmul oamenilor muncii, eforturile lor eroice, sprijinul plin de avînt pe care-l dau milioanele de oameni politicii partidului.

Rîndurile acestea s-au scris în întîmpinarea celui de al IV-lea Congres al Partidului, eveniment așteptat cu legitimă nerăbdare de toți locuitorii patriei noastre. Necesitatea predării în anumite termene a materialelor revistei nu ne-a permis să așteptăm și proiectele de directive elaborate de Comitetul Central. Dar am fost în situație să putem încheia încercarea noastră după apariția în presă a comunicatului cu privire la lucrările plenarei C.C. din 31 mai și 1—2 iunie a. c. Comunicatul vorbește elocvent despre grandiozitatea sarcinilor pe care Partidul le înfățișează poporului. Se va accentua și mai mult ritmul industrializării socialiste, iar o dată cu creșterea producției în toate domeniile se va ridica an de an și nivelul de viață al oamenilor muncii. În orașele și satele patriei viața va deveni din ce în ce mai bogată în conținut, conștiința socialistă a oamenilor se va fortifica neîncetat, lărgindu-se mereu și orizontul lor de cultură. Se va îmbogăți, în consecință, într-un ritm tot atît de rapid și viața sufletească a eroilor literaturii. Dacă scriitorii vor ști să se adape consecvent de la acest izvor nesecat de inspirație, în apa lui limpede e imposibil să nu se dizolve aproape fără urme firavele infiltrații otrăvitoare ale ideologiei burgheze. E de prevăzut că în clocotitoarea activitate de desăvîrșire a construcției socialiste, rolul partidului nostru organizator de victorii va crește și se va întări mereu. Exemplul și munca neobosită a comuniștilor vor constitui și pentru scriitori îndrumarea cea mai fecundă, deschizîndu-le noi ferestre largi către acele zone ale vieții umane care prin simpla lor existență infirmă previziunile apocaliptice ale decadenților molipsiți de spiritul sceptic al burgheziei muribunde. Îndrumarea de către partid se va desfășura astfel în condițiuni și mai prielnice, pentru a putea ajuta scriitorilor și artiștilor să vadă și mai clar cît de puternic se reliefează virtuțile umane, cît de frumos și demn devine omul cînd, datorită luptei conduse de comuniști, împrejurările care-l degradau ieri sînt împinse tot mai inexorabil către trecut, în timp ce participarea la munca vie de construire a comunismului îl ridică, treptat, dar necontenit, către acel piedestal de împlinire pe care atîtea genii l-au visat zadarnic în trecut.

20 mai — 4 iunie 1965

LA DIRECTION DE LA LITTÉRATURE PAR LE PARTI

RÉSUMÉ

Ecrit à la veille du IV-ème Congrès du Parti, le présent essai traite des problèmes d'une littérature dirigée par le Parti; on y envisage également le point de vue théorique, de principe, ainsi que celui historique: les deux dernières décennies dans la littérature roumaine. Dans le cadre de la première partie on aborde tour à tour des aspects comme: le caractère spécifique de l'action de guide que le parti exerce sur la littérature (par rapport à d'autres secteurs où cette action se fait sentir), compte tenu des traits spécifiques de la création littéraire en tant que forme de la superstructure idéologique; le rapport entre le caractère spontané de la création et les impératifs sociaux et idéologiques; la littérature en tant qu'idéologie; le rapport entre la création de l'écrivain et l'expérience esthétique collective dont il est le contemporain; les relations entre la lutte politique et la création littéraire; le rapport entre la valeur esthétique des œuvres littéraires et leur valeur sociale, etc.

L'étude de la manière concrète dont la littérature roumaine a bénéficié d'une sage surveillance de parti pendant les deux dernières décennies prend comme point de départ la constatation que l'action exercée par le Parti sur la littérature étant une expression de la politique du Parti, les aspects concrets ne sauront être « définis » une fois pour toutes, mais sont au contraire sans cesse amendables et ajustées, en fonction des circonstances nouvelles. L'évolution de cette action de guide exercée par le Parti est illustrée par certains de ses aspects datant de la période de lutte illégale, de la période des premières années après le 23 Août 1944 quand l'intensification de la lutte des classes réclamait tout naturellement la prédominance des œuvres d'attitude et de révélation) mais aussi des années suivantes, au cours desquelles les victoires obtenues dans la construction du socialisme et la constitution d'une réalité socialiste exigeront une amplification du registre des thèmes et des procédés artistiques. C'est dans ce contexte que l'on analyse la manière dont les problèmes de la littérature ont été abordés par les II-ème et III-ème Congrès du Parti, ainsi que par certains documents de Parti.

Sans supposer la moindre immixtion dans les problèmes du laboratoire littéraire, l'action de guide exercée par le Parti stimule la littérature et l'invite à se débarrasser de toutes les réminiscences de sa dépendance de la bourgeoisie, tout en lui présentant les perspectives de son futur développement. Cette perspective contemporaine est analysée selon les aspects présentés pendant la Rencontre du 19 mai 1965 des dirigeants du Parti et de l'Etat avec des représentants de la culture et de l'art. L'action exercée par le Parti dans le domaine de la littérature a mis en évidence les principaux repères du développement de la littérature contemporaine: grande réceptivité envers les valeurs artistiques du passé et les valeurs contemporaines existantes de par le monde, jointe à une ferme esprit de Parti, ce qui suppose un esprit critique fondé sur la doctrine marxiste-léniniste; il y a enfin ce retour massif vers l'abondante source d'inspiration qu'est la vie et la lutte d'un peuple engagé dans un effort enthousiaste et héroïque de construction du monde communiste, sous la sage direction du parti.

ПАРТИЙНОЕ РУКОВОДСТВО И РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

РЕЗЮМЕ

В настоящей работе, написанной в честь IV съезда Партии, делается попытка рассмотреть вопрос о партийном руководстве и развитии литературы и в принципиальном, теоретическом плане, и в свете истории румынской литературы за последние два десятилетия. В первой части рассматриваются следующие аспекты: своеобразие направляющей роли партии в развитии литературы (по сравнению с другими областями, в которых осуществляется эта руководящая роль) в свете специфики литературного творчества как формы идеологической надстройки; соотношение между стихийным характером творчества и социальными и идеологическими требованиями; литература как идеология; соотношение между творчеством писателя и современным ему коллективным эстетическим опытом; соотношение между политической борьбой и литературным творчеством; соотношение между эстетической ценностью художественных произведений и их общественной ценностью и т.д.

В части, посвященной конкретным формам партийного руководства развитием румынской литературы в последние два десятилетия, автор исходит из утверждения, что поскольку направляющая роль партии по отношению к литературе является выражением политики партии, она не может быть «дана» раз и навсегда, но постоянно видоизменяется и приспосабливается к новым условиям. Эволюция в этом отношении иллюстрируется как ссылками на начальный нелегальный период борьбы, на положение, создавшееся в первые годы после 23 августа 1944 года, когда обострение классовой борьбы естественно вызывало преобладание в литературе произведений непосредственно пропагандистского характера, так и на следующие годы, когда победы в построении социализма и установление социалистических отношений потребовали, соответственно, расширения сферы тематики и художественных средств. В этом плане анализируется вопрос о том, как трактовались проблемы литературы на II и III съездах Партий, а также в различных партийных документах.

Не предполагая ни малейшего вмешательства в творческую лабораторию писателя, партийное руководство литературой стимулирует ее развитие, помогая ей освободиться от влияний буржуазной идеологии и указывая перспективы дальнейшего развития. Эти новые перспективы анализируются в свете того, о чем говорилось на встрече 19 мая 1965 года партийных и государственных руководителей с представителями культуры и искусства. Направляющая роль партии выявляет отправные пункты развития современной литературы: широкое усвоение художественных ценностей прошлого и настоящего, созданных на всех меридианах земного шара, сочетающееся с твердым проведением принципа партийности, что предполагает критическое отношение, опирающееся на марксистско-ленинское учение и, наконец, массовый поворот к тому наиболее плодотворному источнику вдохновения, которым является жизнь и борьба народа, его героический и полный энтузиазма труд на благо построения, под руководством партии, нового коммунистического общества.

DIRECȚII ȘI TENDINȚE ÎN POEZIA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

DE

GEORGE MUNTEAN

Dînd în cele ce urmează curs liber unor impresii de lectură asupra poeziei românești contemporane și asupra criticii despre ea (fără a atinge însă exhaustivitatea), socotim util a preveni dintru început asupra faptului că ele nu se vor a fi intrepretate cumva ca judecăți de valoare fără greș și replică; sînt simple constatări privitoare la configurația actuală a unui fenomen poetic a cărui dezvoltare viitoare le poate, în mai mare sau mai mică măsură, contrazice. De altfel, terenul fiind mișcător, e oarecum riscant a formula aprecieri prea tranșante, cu alura de a fi definitive, și cine s-ar încumeta în acest sens și-ar asuma o sarcină la care nu-i de rîvnit. De asemenea, e de notat că nu intenționăm vreo clasificare, deși pe parcurs, din necesități de lucru, se vor introduce diferențieri privind speciile, modalitățile, temperamentele, vîrstele etc., fără a se neglija cu totul (mai mult implicit, decît direct) unde va fi cazul, semnificația provenienței, a educației, culturii și experienței unor autori, data apariției unor piese și volume etc. Exemplificările mai bogate din vreun poet — fie el și minor — stăruința mai răbdătoare în preajma altuia, nu înseamnă numaidecît și o judecată de valoare dată cumva în funcție de numărul de rînduri acordate. Nu intenționăm a face aici un inventar, nici istorie literară în sens strict, nici să propunem cu orice preț o panoramă, ci doar să notăm o seamă de impresii de lectură. Ca orice impresii, au și acestea partea lor de subiectivitate, de relativitate și aproximație. Cu timpul, în funcție de noile lecturi, de noile articole despre același fenomen, lucrurile de aci yor putea fi, eventual, adîncite, corijate, întregite etc.

Paul Georgescu observa de curînd că „fiind o expresie a omului poezia este și o imagine a lui. Fiindcă omul își proiectează tendințele sale fundamentale și încearcă să le satisfacă în concretul social și istoric, el însuși nu este egal sieși în orice epocă, de aceea nici imaginea sa poetică nu e identică în orice epocă și pretutindeni". E de adăugat, cum face parțial și analitic și criticul amintit, că nici în cadrul aceleiași epoci imaginea poetică a omului nu este în permanență identică, statică, fără dis-

REV. IST. TEORIE LIT., t. 14, nr. 2, p. 239–266, BUCUREȘTI, 1965

continuităţi. Reflex al unei naturi contradictorii (poetul „fiind cu toate-n veac nepotrivit/ Şi-aripile fiindu-i, vecinic călătoare" cum zicea o dată, în tinereţe, Arghezi), al aspiraţiei care neagă, al setei de autodepăşire perpetuă, poezia are încifrate în structura ei toate aceste date pe care, marcate de personalitatea autorului şi de condiţiile epocii, le comunică. Cum, în mare, lirica este o expresie a insatisfacţiei, a dorinţei de a realiza absolutul umanist pe toate planurile, negînd chiar, ea afirmă cu tărie esenţa creatoare şi constructivă a omului. Încît, chiar în societatea noastră, unde poezia reflectă imaginea unitară a omului aflat în plină ofensivă spre comunism, sînt de observat, pe fondul acestei unităţi generale, de structură, tensiuni diferite, unghiuri diverse sub care e văzută aceeaşi problematică. În mare, fără raportări pedestre şi imediate, e de presupus că direcţiile şi tendinţele, cîte s-ar putea observa în poezia română contemporană, sînt reflexul direcţiilor şi tendinţelor ce se manifestă în societatea noastră ca atare. Sigur, cum atrăgeau atenţia clasicii marxismului, raporturile sînt complexe şi complicate, mediate, arta fiind influenţată numai în ultimă instanţă de baza economică. Pe urmă, arta fiind o componentă a conştiinţei sociale, un reflex al acesteia şi o expresie a potenţialului transfigurativ al omului, e de văzut ce sugestii s-ar putea extrage din aceste spaţii pentru a-i deduce şi astfel diversele sale direcţii şi tendinţe. Ar fi de meditat apoi asupra fluxului pe care-l au sau îl determină diverse aspecte ale artei asupra conştiinţei şi existenţei sociale. Dar cum unele dintre chestiunile acestea se situează în zone aflate la limita dintre sociologie, sociologia artei, filozofie şi existenţa socială în genere, să ne oprim cu tentaţiile aci şi să revenim la poezia română contemporană.

Generată de „era entuziasmului", din conştiinţa că „trăim în miezul unui ev aprins", aceasta a tins mereu la slăvirea acestui ev, a omului care îl construieşte şi întreţine, a încercat permanent să cuprindă şi să restituie simultan atît imaginea celui ce construieşte cît şi a ceea ce este de construit, se construieşte sau a fost construit. (Noţiunea de construcţie se cuvine extinsă, cu nuanţările cuvenite, la toate planurile existenţei). Cum faptele nu se puteau pune în abstract, a fost nevoie de o reevaluare a omului şi a cuceririlor lui de pînă acum, pentru ca, o dată fixat pe un anume teren, drumul în faţă să-i fie limpede iar calea lăsată în urmă să nu se darme. Forma cea mai bine închegată, rezultatul artistic cel mai impresionant al acestui proces amplu a fost, cum se ştie, *Cîntare omului* a lui Tudor Arghezi : „Într-un avînt sălbatic te-ai dus pînă la stele/Şi te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele./ Că mîna îţi arsese cu care-ai scormonit/În jarul alb din cîmpul de sus, eşti răsplătit". Astfel, cel ce te întîmpină mai întotdeauna „cu cofa plină/De rouă şi lumină" şi-ţi creează impresia netedă că — deşi îl cunoşti bine mai dinainte — îl citeşti „acum întîia oară./La început de vremi, nădejdi şi învieri", a găsit tonul şi formula pentru a strînge ceea ce impregna, de altfel, versul multor contemporani ai săi din România, şi să dea glas noului nostru umanism, fixîndu-i totodată rădăcinile, gloriile şi înfrîngerile în timp. Pe o temă veche (Tudor Vianu i-a determinat în ultima-i carte cîteva din marile momente anterioare, ca şi noutatea şi filierele poemului arghe-

zian), cel mai de seamă poet român în viață a scris o nouă capodoperă în care, ca și în întreaga sa operă, o anume putere continuă de iradiere, activitatea neîntreruptă asupra cititorului, uimitoarea capacitate a scriitorului de a rămîne artisticește mereu egal cu sine (verificabilă pînă la ultimele-i versuri tipărite prin reviste) de a nu-și altera în feluritele ipostaze cerute de organizarea marelui poem, substanța cîntecului său, explică, poate, cîte ceva și din taina acestor permanente, proaspete dar și subjugătoare, într-un fel, legături ce se stabilesc între poet și cititorii versului său ! „Tudor Arghezi, zicea Beniuc într-un articol din „Scînteia" (13 II 1964, nr. 6166), prin *Cîntare omului* a integrat viziunea sa despre lume în coordonatele vremii noastre și îmbogățește mereu cadrul vastei sale creații, odrăslind tinerețe, încredere în viață și în om". Dozajul inextricabil de maturitate și frăgezime, amplitudinea maximă a imaginii — fie că se referă la univers, la societate, la om văzut în durata lui individuală sau istorică, la natură —, străpungerea esențelor sau măcar tentația dibuirii lor, întreținu, la rîndu-le, fluxul emoțional surprinzător de perseverent al operei argheziene. Concepția nouă, de ale cărei aripi se simte azi tot mai intens și catalizator străbătută creația sa din ultimele două decenii, îi evidențiază încă mai bine dimensiunile și structura, temeiurile și originalitatea, prin reflex, și a celei mai vechi. La Arghezi se cuvine a porni și de la izvoare către revărsare, dar și, invers, din delta poeziei sale către primele-i țîșniri, pentru a avea imaginea fluviului în toată grandoarea, complexitatea, meandrele și accidentele lui, în noua măreție căpătată prin aderarea strînsă la epoca noastră. Simplitatea inimitabilă, bogăția, expresivitatea și proprietatea imaginii și a limbajului poetului, pudoarea lui autentică, evoluția necontenită, sensibilă pe toată durata scrisului său, bătînd marginile unei desfășurări de trei sferturi de veac, solicită ori de cîte ori parcurgem paginile sale, în alte și alte direcții, aprinzînd parcă din nou spiritul. De aceea, paradoxal, deși într-un sens foarte larg marii creatori fac școală (nici nu-i posibil altfel) într-un altul, ceva mai restrîns, n-au ucenici care să-i egaleze, ei înghițindu-și în bună măsură înaintașii mai puțin însemnați și în orice caz, în mod fatal, pe toți cei ce încearcă în contemporaneitate sau posteritate a le imita — fie și la oarecare distanță — gesturile. Umbra lor prea deasă nu admite vegetație în jur. Sau, cum am aflat că zicea Brîncuși : „Nimic nu crește la umbra marilor copaci". Esteticește, gesturile precursorilor și ale urmașilor se șterg pe ale tipului reprezentativ, dar istoric-literar lucrurile se schimbă și trebuie văzute toate variațiile pe aceeași temă, toți reprezentanții unei epoci indiferent de valoarea lor, pe care însă n-o putem cu totul neglija.

Izbăvit de triseți („de ce-aș fi trist ?", se întreba într-un rînd poetul) producția lirică arghezian mai nouă stă ades sub semnul elogiului cald adus țării întinerite, „împodobită toată de marea sărbătoare" a muncii libere, înscriind astfel graficul sensibilității argheziene în contemporaneitate, bucuriile și melancoliile, liniștile și blîndețile descoperite. De altfel, aparent ciudat uneori, „Tristețea ca o fată blondă străbate sufletul cîntînd/Și glasul ei răsună dulce" (Victor Felea, *Cununa frumuseții*, „Contemporanul", 25 XII 1964) pe fondul consolidat al unui opti-

mism organic. Revenind la Arghezi (ale cărui ultime *Cadențe* înscriu o resemnare tonică în fața nopții și a tăcerilor vieții, dar și o bucurie a ei), poetul urmărind acum cum „vremea, neîntreruptă de morți și crăci uscate, / Prin mîinile tăcerii de ceară, se strecoară, / Ca un fuior de pulberi și brune deslînate," îndeamnă parabolic și metaforic, dacă nu direct, la creație, la activitate permanentă și neostenită, sterilitatea, lenea și inacțiunea fiind altfel neiertătoare : „Puse-n vîrtejul ritmic al unui singur vers / Ar mai simți Cadența, de-a pururi ascultată, / De valuri și de ceruri, egale-n pasul mers, / Cînd s-ar opri secunda și inima să bată?". De aceea, „nu te opri, înnalță-te vultûre," pentru că „Neadormit și teafăr se cuvine / S-arunci și trîndăvia ispitei de la tine". Și, „călătorind de-a pururi prin zări și peste zare, / Să nu te afle viața culcat, dar în picioare". Cînd acestea vin de la cel ce a scris *Cîntare omului* și *Psalmii*, chiar dacă le mai întîlnești și la Beniuc („În mine, moartea s-a izbit de-un rost"), la G. Călinescu, a cărui *Laudă a lucrurilor* e, în fond, o înfiorată laudă a omului, la Lucian Blaga („Sapă, numai / sapă, sapă / pînă dai de stele-n apă"), la Philippide, Ion Vinea și alții mai tineri, pînă la Ion Gheorghe și Ion Alexandru, fiorul în sine al versului arghezian și al îndemnului capătă parcă dimensiuni și nuanțe neașteptate : „Nu te lăsa de semeni și de timp rănit și-nvins !". De aci solidaritatea discretă cu toți cei „ca și mine nu știu ce-i tihnă și hodină" și, sfărîmînd, țărîna, gingașa lor tulpină „Se nnalță mîngîiată de boare și lumină". În șoaptă îți vine să zici *alături versurile* lui Blaga :

„Copil, îmi plăcea, despoiat de veșminte,
să intru-n picioare în cada de grîu,
cufundat pîn'la gură în boabe de aur.
Pe umeri simțeam o povară de rîu
. . . . . .
Mi-ai dibuit aplecarea firească și gustul ce-l am
pentru tot ce devine în patrie . . .
Mi-ai ghicit încîntarea ce mă cuprinde în fața
puterilor, în ipostază de boabe,
În fața mărunților zei, cari așteaptă să fie zvîrliți
prin brazdele tăiate în zilele de martie . . ."

Elogiul acesta al germinației din adînc, al vieții, întîlnit mai demult în *Cartofii* lui Arghezi (și mai înainte), e prezent în poezia contemporană cu o dimensiune întrucîtva deosebită. Citind unele versuri de Victor Tulbure (a scos acum vreo 15 ani și un volum de *Holde*), poemele lui Ion Horea, altele de Aurel Rău, accidental în Labiș și Baconski, în Doinaș, Platon Pardău și Cezar Baltag, dăm peste contexte în care această temă prinde accente proprii vremurilor noastre în care bunurile naturii sînt accesibile tuturor deopotrivă. Cu o mînă de maestru însă a surprins esența temei G. Călinescu, propunînd o tulburătoare imagine a materiei în creștere, a unității contrariilor și universului. E acolo o bucurie a vieții, o euforie de început de ev : „Căldura se-mpacă cu gerul, / Zvîcnind materia crește / De păsări se-ntunecă cerul, / Balta se umflă de pește. // Pădurile se-nmulțesc robuste, /

Pășunile exală efluvii, / Lăudați întinsele puste, / Lăudați mărețele fluvii". Asemenea imagini de o pastă grasă și plesnind parcă în chingile cuvîntului, amintind pe Miron Costin și Sadoveanu, pe Hesiod și Lucrețiu, indică un ochi vechi, de o ingenuitate rafinată și o capacitate rară de a trăi sensurile dintîi și ultime ale materiei, în sens mitic, epopeic.

Dialogul cu timpul, cu „Marele Cioclu", cum zice Arghezi, e prezent sub diferite aspecte în lirica noastră, cel mai combativ rămînînd pînă acum pe această baricadă Beniuc („Acum este timpul vitejilor/Al culmilor mari, al vîrtejelor") la care concreteța acestei îndărătnice încleștări, cutremură cîteodată :

„Eu am trecut prin apă și prin foc :
Nici umedă, nici arsă nu mi-e pielea,
Și dacă plîns pe fața-mi n-are loc,
Nu rîd așa ușor de toate celea.
Noi înfruntăm și aștrii și neantul,
Avem și steag ce, dacă-l desfășori,
Acoperă pămîntu-ntreg cu flori.

Și în altă parte : „Dar timpule, tu frate,/Să știi că fără milă / ne vom bate / Voi bate-n bătrînețea-mi ca-n dușman !"

La alți poeți, lupta cu inerțiile capătă, într-un context de clarități și liniști melancolice, accente încă mai puțin obișnuite. Arghezi, de pildă, întrezărind parcă totul pînă la limite, pare a nu manifesta nici o predilecție pentru faustianul : „Oprește-te clipă". Dimpotrivă, curgerea neîntreruptă îi consolidează calea în eternitate prin captarea neîncetată în operă a suflului cald al temporalității : „Mă simt mai tînăr parcă și parcă mai curat, / Că timpul curge-n jgheabul veciei mai sonor". Secretul pare a sta în a nu lăsa nici o clipă pe seama zădărniciei, de a converti totul în faptă : „Fă-ți pînă la capăt datoria", îndeamnă el în altă parte.

Există însă și o tristețe sfîșietoare în fața timpului care ne macină și Blaga i-a dat glas, fixînd imaginile în aramă : „Aceasta-i tristețea cea mare a spicelor, / că nu sînt tăiate de lună, / că numai de fierul pămîntului / li s-a menit să apună". Compensația stă într-un sfîrșit, dacă nu eroic, în orice caz demn, bărbătesc, ca al lui *Lazăr de la Rusca*, ca al *Prietenului Gald* sau al *Țăranului tînăr* din balada cu același nume a lui Ion Gheorghe.

Cu conștiința că „În mine dogorește un sîmbure de foc, / Asemeni salamandrei în flacără mă joc", poetul găsește izbăvire în această luptă în gesturi dintre cele mai prozaice în aparență, însă nobile și sublime prin elanul care le generează :

„Către cetate zilnic deschide-voi o ușă,
Și vatra curăța-voi de zgură și cenușă".
(G. Călinescu, *Cu cei ce muncesc*)

Între atari coordonate (de fapt mult mai multe, fiecare poet reluînd potrivit propriei viziuni problemele), spectacolul vieții, în splendoarea și diversitatea lui, cu suișuri și coborîșuri, cu exultări și triste ți, cu drame

și triumfuri, se desfășoară în versul poeților noștri, prins cel mai adesea în „cuvinte potrivite", după normele sensibilității, culturii și înțelegerii fiecăruia. Sînt însă și cazuri în care lucrurile, ori prea simplificate, ori confuz complicate ajung, am zice, în impas. Bunăoară, plasticizînd excesiv, Eugen Frunză vede cum „Timpul, / cu mîinile-n șold, albui, / mă așteptă lîngă moara lui", gravitatea chestiunilor aflate în dezbatere fiind astfel compromisă printr-o involuntară nuanță comică pe care o iau versurile. Sigur, poetul nu se mai simte ca Vinea altădată, un însingurat (mai exact : un exilat) în cadrul unei societăți nedrepte pe care o respingea cum se pricepea („unde sînt visele ? unde izvoarele ?" ; „Pumnul zadarnic izbește în piatră / Cine e de vină ? Cine mă desparte ?"), un luptător ieșit (mai bine zis : scos) în afara rîndurilor, dar adeziunea lui la noile vremi, la a căror edificare a contribuit sincer, nu-i de așteptat în versuri de genul : „Azi știu adresa fericirii". Îl ascultăm mai degrabă și cu deplină încredere pe Beniuc care, conștient de toate marile noastre izbînzi, strigă și avertizează patetic : „Acum e soare, e senin, e cald, / Se vede ce-i adînc și ce-i înalt, / Se văd și lacuri, dar se văd și mlaștini, / Și moștenirea unei triste baștini, / Stăpîni învinși cu inimi de ereți, / Argați vicleni și nătărăi semeți, / Femei cu trupuri pîngărite, prunci / Ce-n loc s-asculte dau numai porunci. / Și ce-i mai groaznic, unii, de-i atingi, / Zic :-Lasă-ne c-a fost mai bine-n chingi... / — Mai fi-va dat ca înger al tăgadei / Să-mi cadă crunt subt buza spadei, / Necruțătoare, crîncenă și crudă, / Tot ce nu este dragoste de trudă ?" În acest context nu ne prea vine a crede că Frunză a văzut oameni plîngînd „ de prea multă frumusețe." E de preferat, de aceea, atitudinea mai gospodărească și mai înțelept acomodată a lui Demostene Botez, la care, în privința universului explorat, a mesajului poeziei sale noi, se constată un continuu efort de lărgire și precizare, de diversificare a problemelor, abordate în general fără gesturi spectaculoase, fără forțate supradimensionări ale unor fapte sau siluiri a înțelesului unor realități, chiar dacă izbînda artistică e mai arareori deplină. Constatarea e, în linii mari și cu cîteva amănunte și precizări în plus, valabilă și pentru Victor Eftimiu, George Bacovia, Otilia Cazimir, Emil Isac, Zaharia Stancu, Camil Baltazar, George Lesnea, Al. Șahighian, Eusebiu Camilar și chiar, pe anume laturi, pentru Adrian Maniu, care, pe o cale sau alta, au găsit un limbaj comun cu noua epocă. Încît teza că noua poezie trebuie să reia contactul nu cu cea imediat precedentă ci numai cu cea a marilor clasici s-a dovedit și pe o asemenea față aberantă. Legătura unui tînăr poet cu Eminescu și Macedonscki, de pildă, ar fi oricît ar părea de scandalos ce spun, netrainică și, în orice caz, nefertilă, dacă n-ar trece prin Arghezi, Călinescu, Philippide, Ion Barbu, Ion Pillat (mai ales ca putere de comprehensiune și extindere a conceptului de poezie), Voiculescu, Blaga și alte experiențe înnoitoare dintre ei și noi pînă la zi, adică inclusiv poezia, încercările și izbînzile din ultimii 20 de ani. Îndeosebi tinerii și chiar foarte tinerii poeți actuali au reluat lucrurile cu mai mult curaj, au apucat pe căile reconsiderării tuturor experiențelor poetice contemporane și anterioare (uneori ivindu-se aci deplorabile excese), fără teama molipsirii neapărate de influența lor nu în întregime nefastă. Și-au rotit ochii limpezi în jur cît au putut cuprinde, zărind

nu rareori insule de poezie, experiențe interesante, drumuri abia schițate, în locuri oarecum uitate și neglijate. Includem aci și tot ce s-a făcut în materie de poezie în primul deceniu de după Eliberare, pentru că altfel ar fi greu a explica, fără atari încercări, reușite, ori numai luări la cunoștință, dacă nu și eșecuri, fenomenul poetic contemporan de la noi, direcțiile spre care se îndreaptă un Andrițoiu (poate cel mai redutabil urmaș și fructificator al experienței lui Beniuc, a ardelenilor mai vechi și a lui Arghezi, pe anume laturi), un Utan, un Ion Gheorghe, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Nichita Stănescu și alții,fiecare căutînd un drum, încercînd o experiență nouă și o nouă legătură și delimitare de trecut. De aceea, mai mult poate ca oricînd, fermentul și saltul în poezia noastră actuală îl constituie, fără nimic ireverențios față de vîrstnici, tinerii. Și, în mod ciudat — cu inerentele exagerații și unilateralizări — ei fac și legătura cu trecutul cu poeții mai în vîrstă și cu experiența lor, mai trainică, multilaterală, relevantă. De altfel, la o cercetare atentă, considerînd mai ales realitățile poetice și estompînd — fără a le neglija cu totul însă — programele și excesele, uneori strict verbale ale înaintașilor, de multe ori constatăm că foarte multe lucruri ne leagă îndeosebi în faza actuală, mai împlinită a poeziei noastre noi, atît de marii clasici ai secolului trecut cît și de marii poeți de dinaintea ultimului, război, dintre care cei în viață, toți, fără excepție, au găsit o cale de a se integra umanismului nostru socialist. Cum poetul scrie „în fiecare e ceva din mine", la fel noi, în legătură cu opera tuturor marilor poeți, indiferent de structura și orientarea lor, putem nota că din fiecare din ei e ceva în noi. Uneori, însă, unii dintre noi descoperim mai tîrziu sau chiar foarte tîrziu acest lucru. În cele din urmă cultura o cucerești sau te cucerește ea pe tine, în afara ei nu se poate sta, cu atît mai mult cînd o practici. E instructiv a observa că mai toți, dacă nu chiar toți poeții autentici de pînă la Eliberare debutau (sub o formă sau alta, dintr-un motiv sau altul, în numele unor convingeri uneori diametral opuse între ele etc.), printr-o inadvertență la societatea vremii lor, care inadvertență putea lua iarăși formele cele mai diverse și nu o dată stranii. Puțini din ei deveneau conformiști (uneori doar aparent, dar cine stă să decanteze mereu lucrurile?), cei mai mulți rămîneau în conflict cu lumea respectivă. Natura conflictului era diferită, dar urmărindu-l în meandrele și nuanțările lui putem ajunge la rezultate surprinzătoare. Dacă ar fi aci locul, s-ar putea releva faptul că în cazul lui Barbu, de pildă, hermetismul său, real și artisticește impecabil, era un mod de a tăia accesul la artă celor ce o comercializau, o prostituau, cum suna un manifest suprarealist, o modalitate de a-și păstra puritatea, tocmai prin acest „joc secund, mai pur". E aci și o dramă, asemănătoare cu aceea a lui Nastratin al său care „sfînt trup și hrană sieși, Hogea rupea din el". Sau, cum zicea mai de mult Philippide: „M-atîrn de tine, Poezie / ca un copil de poala mumii".

Paranteza, cu aspect aproape de diversiune în planul lucrării, pe care am tot ezitat a o închide, se cuvine oarecum motivată. Vom încerca a o face tot printr-o aparență de diversiune, reîmprospătînd totodată cîteva

versuri remarcabile ale poetului amintit mai sus (Al. Philippide) şi care, disperat altă dată strigase sfidător şi sarcastic, relevînd atunci o condiţie cu totul alta de poet : „Nici un vers pentru contemporani" :

„O, cîte lucruri au rămas nespuse,
Vechi juvaeruri risipite-n drum !
De unde să le mai adun acum,
În drum pierdute, pe vecie duse?
M-aşteaptă poate altele în cale,
Dar viaţa merge repede la vale
Şi vremea tot mai iute se prăvale".

Revenind la apelul la claritate e de menţionat că el a avut şi un efect reconfortant, regenerator pentru unii poeţi avansaţi pe căile hermetismului (Cicerone Theodorescu), ale suprarealismului (Virgil Teodorescu, Gellu Naum) sau numai tentaţi de atari zări (Geo Dumitrescu, Nina Cassian). A accelerat procesul de limpezire al altor poeţi (Jebeleanu, Boureanu, Baconsky). Dar, rău înţeles, a putut duce la simplism, şi Frunză, din care am dat un exemplu, nu-i nici singurul nici în întregime un simplist. Cu el e şi altceva, am impresia. Anume, se lasă furat de o perspectivă festivă asupra vieţii („timpul e cerb cu luceferi în coarne") şi superficializează, cînd nu eludează pur şi simplu, dramele ai căror termeni încearcă a-i pune şi care la un Jebeleanu sau Beniuc, bunăoară, devin încleştări tulburătoare.

Sentimental fiind, drama, „jocul ielelor", nu-i vine bine, ceea ce nu trebuie să neliniştească, întrucît nu toţi creatorii sînt şi nişte imbatabili dialecticieni. Cînd elanurile sale sînt transcrise la intensităţi apreciabile ies versuri distinse ca acestea dintr-un poem închinat partidului: „Vreau cîntecul meu să-ţi fie aproape, / ca frunza de ram, ca furtuna de ape, / şi din tine urzit, ca o floare cu stea / ce-şi trece tulpina prin inima mea", chiar dacă ultimul vers aminteşte de un altul al lui Labiş sau, mai exact, al lui Barbu, de la care Labiş îl preluase. (De altfel, ar fi de văzut o dată confluenţa barbiano-argheziană în poezia lui Labiş, mai ales sub raportul mijloacelor, ceea ce nu i-ar anula în nici un chip — nici n-ar putea — valoarea sa cu totul excepţională ca poet). Încît, dacă unii poeţi, modeşti, s-ar risipi mai puţin, ar medita mai atent la raporturile dintre lirism şi anecdotica lirizantă, şi ar fi mai darnici cu motivele poetice pentru care au mijloace adecvate, lucrurile ar lua poate, în limitele aptitudinilor fiecăruia, altă turnură. E drept, cum am mai spus, critica i-a putut şi deruta prin blîndeţea prea concesivă uneori, dar un Rusalim Mureşan, un Valeriu Gorunescu, un Eugen Frunză, Horia Zilieru, Horia Aramă şi alţii sînt, dincolo de atari motive, prea grăbiţi, oscilanţi în faţa actului poetic, căruia îi cer pe deasupra şi prea des rabat. De altfel, asemenea victime ale indeciziunii se mai pot lesne număra. Ne gîndim, într-un fel, la Cicerone Theodorescu pe care desermetizarea l-a relevat oarecum inapt a da realizări la care ne-am fi aşteptat şi, ce a urmat după *Cîntecul din uliţa noastră*, piesă de importanţă istoric-literară în contextul ultimilor douăzeci de ani, n-a prea putut reţine atenţia. Firesc, oricine are momente mai bune şi mai rele, dar în

cazul lui Cicerone Theodorescu, nici piesele publicate ulterior prin volume și presă n-au prea strălucit ; paradoxal vorbind, am zice că în unele privințe era mai interesant în *Cleștarul* său ermetizant. Nu poate fi uitată însă activitatea sa de traducător (din Maiakovski), de poet satiric și al copiilor, pentru care scrie, nu o dată, versuri delicate. Dar, altfel, o atenție mai insistentă la pasta și parfumul, la vibrația expresiei, l-ar face, cum zice într-un loc : „Vin literele-n șiruri ca niște vagonete... / Niște cărbuni va scoate și el, muncind cu sete /. El e de-ai noștri"... etc. E ceea ce face colegul său ceva mai tînăr, Eugen Jebeleanu. Versul acestuia, strunit cu severitate și controlat cu atenție, a crescut mereu în cele două decenii, s-a scăldat în apele cuceririlor mai noi ale poeziei, a fost susținut tot timpul de o meditație gravă, lucidă, încît se citește cu reale satisfacții :

Dați-mi și pletele
a patruzeci de fete asasinate :
plete-mpletite-n cozi de toate felurile ;
ca rîurile cînd se-nvolbură sau ca
secara, sau
stacojii ca toamna,
sau ca un cîntec ondulat
de flaut negru.
Și să nu poată fi un om
pe acest pămînt
sau pe orice altă planetă
să nu strige,
de groază, și de milă, și iubire,
chiar dacă n-a avut nicicînd o fată :
— Dar e chiar părul fetei mele !"

Ceea ce-i cu totul remarcabil la Jebeleanu, autorul unui „poem imens și de o urgență patetică și universală", cum îi caracteriza Jaques Gaucheron *Surîsul Hiroshimei* („Europe", oct. 1961), e faptul de a fi știut a-și adapta mijloacele, atît unele dintre cele experimentate de el în perioada antebelică, cît și alte cuceriri ale tehnicii poetice mai noi, fondului de idei, sentimente și teme poetice abordate în ultimii ani, îndeosebi în *Surîsul Hiroshimei* și în *Cîntece împotriva morții*, unde o seamă de viruți ale tehnicilor poetice de avangardă pot fi întîlnite într-o preluare creatoare. Iată un exemplu din poezia XX, unde aparența e că s-au tras cuvintele din căciulă, însă forța expresivă a poemului adecvează mijloacele și le salvează de insolitul jocului pur, practicat de furibunzii de odinioară :

„explozii, ordine, dezordine, victorii, morminte, primejdii (cu-cu,
cu-cu ! îmi mai dai un an,
o zi, un minut ? . . .)
Veac cu pieptul spart, prin care
— cînd tușești — scuipi, vuind,
azur, speranțe, talazuri,
miliarde de stropi : rîndunele,

bujori, zori, aer condiţionat, avînturi necondiţionate,
heralzi ai soarelui, aerosoli,
imnuri, cuvinte descătuşate,
libertate, iubire, oameni, înainte !"

Exemplul trebuie luat ca orice exemplu şi nu ca o concluzie, ca o etichetă, ceea ce ar unilateraliza flagrant lucrurile, Jebeleanu fiind un poet de mult mai complexă structură. De altfel, în această direcţie, a consonanţei cu tehnicile poetice mai noi, ar fi de semnalat şi preocupările lui Miron Radu Paraschivescu, Virgil Teodorescu, Nina Cassian, A. E.Baconski, Geo Dumitrescu, St. Aug. Doinaş, Toma George Maiorescu, iar dintre cei mai tineri, după Labiş, ar fi de menţionat ceea ce încearcă uneori Ion Gheorghe, Petre Stoica, Grigore Hagiu, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana, Ion Alexandru, care, reluînd, într-o nouă perspectivă adesea, chestiunea mijloacelor, tehnicii şi domeniilor poeziei par, cu incertitudinile, inconsecvenţele, oscilaţiile şi extravaganţele care, la drept vorbind, nu stau prea rău vîrstei lor, a împinge nu o dată lucrurile mai departe. Oricum, frecventîndu-i o vreme, nu neapărat cu dorinţa de a le delimita valoarea şi sunetul propriu (la unii oarecum posibil), ci doar pentru a-i asculta, nu poţi să nu constaţi fervoarea celor mai buni dintre mulţii tineri poeţi de astăzi, dorinţa, şi din cînd în cînd reuşita lor, în a realiza o poezie a secolului, hrănită din sevele unui umanism larg, nou şi generos şi prinsă în forme cuvenite.

Un alt poet, dintre cei mai vechi, atent deopotrivă la mesaj şi forma lui, la limba utilizată (uneori cu un exces baroc), este Radu Boureanu. Romantismul cam noros din tinereţe s-a limpezit cu timpul şi cînd poetul a venit cu *Sîngele popoarelor* a fost un indiciu destul de pregnant în privinţa evoluţiei sale ulterioare. Volumele mai noi şi îndeosebi ultimul, *Inima desenată*, fără a tăia — cum spune şi titlul celui din urmă — relaţiile de bună vecinătate ale poeziei sale cu plastica (poetul este, de altfel, şi pictor), accentuează însă şi direcţia mai nouă a acestei poezii, anume substratul ei reflexiv, faptul că imaginile tind din ce în ce mai mult a fi rezultatul unei „proiecţii din adînc". Tendinţa e mai generală în poezia noastră şi a fost observată de mai de mult şi de mai mulţi. Într-un articol despre *Umanismul poeziei noastre contemporane*, George Ivaşcu remarca faptul că „poezia e o artă care are posibilitatea să exprime mai bine decît oricare alta totalitatea fiinţei umane, adică să răspundă cu mijloacele ei principalului deziderat al umanismului". Dar un asemenea deziderat e imposibil a fi realizat fără intensă reflexivitate topită în imagini. În fond, dacă ne uităm mai bine în istoria poeziei, constatăm că nu atît virtuoşii imaginilor au rezistat timpului, cît cei care au propus şi au produs o nouă sinteză a raporturilor omului cu universul (cosmic, social sau psihologic), ori au contribuit la adîncirea datelor acestuia. A fost o vreme, de înţeles, cum totul e de înţeles, în perspectiva timpului şi a istoriei fenomenelor, cînd accentul pe reflexivitate era printre ultimele considerate în poezie. Norocul e că creditul unor astfel de opinii, pe care nu le primim, este din ce în ce mai scăzut pe piaţa literară românească, dacă ne e permis a ne exprima astfel. Sentimentul revoluţiei, forţa lui regeneratoare şi creatoare rezidă, cum se ex-

prima Labiș (tot într-un fel de manifest, de declarație, dar de ce ordin !), dincolo de accident, de festiv și declarație superfluă și repetată : „Nu răzimat în cîrja metaforelor fade, / ci drept, din zare-n zare, sub ceru-mpurpurat, / / crescute larg în suflet cîmpiile baladei / cu pași definitivi mi-ai măsurat". Adeziunea la căile, obligațiile și consecințele revoluției e adică una de structură, iar mandolina larmoiantă și flașneta strigătoare sînt inconsiderabile. Altfel nu vom putea, pentru a relua un vers din Boureanu, transmite „prin spațiul și timpul ce mi-e dat / Pătrate mari de soare, ce-n mine le-am tăiat" sau, mai clar „să-mi rămînă măcar o clipă chipul / În iezere albastre, în rîurile lungi". Și cîteodată, o imagine delicată ca aceasta prețuiește mai mult decît alte zece cu surle și tobe :

„Cînd te sărut văd ochii tăi ca niște migdale.
Cînd te sărut știu părul tău răsturnat pe spate
Cum leagănă sub tine un con de umbră moale,
Ca sub planete umbrele-n spații proiectate".

Sînt versuri preferabile în orice caz celor în care un poet de talent și priceput altfel ca Vlaicu Bîrna pune, bunăoară, un plop să-și îndrepte catargul spre viitor, marea să păstreze pînă în zori lumina becurilor ca simbol al luminii din lumina vremii noastre, sau pe plugarul de odinioară să simtă trecîndu-i „reci oțeluri, broboane de sudori" (vezi versuri din volumul *Arcul aurorii*). Apelul la înnoirile pe care le cunoaște peisajul social, natural și îndeosebi industrial al țării noastre, poate sublima în poezia de calitate cînd lucrurile sînt surprinse în organicitatea lor și Baconsky, în *Harpe electrice*, nu se sfiește a scrie despre liniile de înaltă tensiune din Bărăgan :

„Ca un stîlp de beton aș susține în noapte
Acest fluviu sonor, energie fluidă,
Muzica noilor vîrste-ale țării să-mi cînte-n auz,
Fulgerînd prin înaltele cabluri".

Pasiunea pentru idei, pentru dezbaterile de ordin moral și filozofic pe care le generează noua noastră orînduire, ideologia noastră și lupta partidului pentru construirea socialismului, cunoaște o deosebită eflorescență atît în poezia unor Călinescu, Beniuc, Jebeleanu, Miron Radu Paraschivescu, Anatol E. Baconsky etc. cît și în cea a Ninei Cassian (ceea ce în aparență ar putea să surprindă) a lui Geo Dumitrescu, setos altfel de *aventuri lirice* și a mai tuturor poeților tineri de la Labiș încoace. Tensiunea lucidă, patosul intelectual, tentația de a „vedea idei" a unora usucă din cînd în cînd cîte un poem. În genere însă atari mutații ale accentelor lirice nu fac decît să reliefeze, uneori pieziș, indirect, prin negație, cîte o sensibilitate impresionantă, o priză la aspectul concret-senzorial al lucrurilor cu totul remarcabilă. Există, în poezia Ninei Cassian, de pildă, înscrisă cu totul pe alte coordonate decît cea a Mariei Banuș sau a Veronicăi Porumbacu, o caracteristică dualitate și convietuire a luciditații cu senzualitatea adevărată, o îmbinare subtilă între acestea, verificabilă aproape

în fiecare vers. Stihul este, ca și la Geo Dumitrescu, Labiș, Grigore Hagiu, Cezar Baltag ori Ion Alexandru și Blandiana, mai totdeauna scăldat și purificat în flăcările intelectului. E drept, accidental, flăcările acestea sterilizează expresia și atunci ideile nu mai sînt *fierbinți*, cunoașterea nu mai are *culoare* sau se banalizează în monocolor, ca într-un volum mai vechi al lui George Dan (*Pui de lună*), în care constatăm o ciudată preferință pentru *aur* : medalie de *aur*, nisip de *aur*, Dobrogea, un *disc de aur*, crapi cu *solzi de aur*, faguri de *aur*, glasul lui Paul Robeson e *de aur*, balele cuiva sînt *de aur*, litoralul-un *fir de aur* ș.a.m.d. În volumul următor (*Cîntec de luptă*, 1962) poetul pare a-și mai fi îmbogățit paleta și a-și mai fi strunit imaginația care o lua uneori razna. Cînd însă limba și ideația lirică sînt bine stăpînite pot rezulta versuri de o mare frumusețe, în care, lucrurile fiind spuse firesc, se întreține o tensiune emoțională dintre cele mai fertile. Ironia lucidă, bunăoară, permanentă, dă la Geo Dumitrescu rezultate admirabile, precum în *Spinoasa problemă a nopților*, *Intrare în atelier*, *Cîinele de lîngă pod* etc.

La Nina Cassian „ideile desăvîrșesc forma inimii", lumea noastră lăuntrică „explodează în idei", acestea sînt „tinere" etc., iar uneori un limbaj adecvat mai curînd științelor exacte, teoretizărilor filozofice, decît poeziei, surprinde la acești poeți, ca și la unii foarte tineri, printr-un nu știu ce și nu știu cum, hărăzit rapsozilor autentici și stîrnind în context emoții dintre cele mai fertile, ca în *Vasele comunicante* ale lui Vasile Nicolescu, de pildă. Un inventar lexical aproximativ, încercat pe cîteva poezii ale Ninei Cassian relevă încă mai bine, prin extensie și asupra altor poeți, o asemenea stare de fapt. Durată, ipoteză, complementar, abstract, certitudine, viteză, contrarii, refracție, speculație, aproximație, materie, infinit, timp, spațiu, gîndire, densitate, cifre, rigoare, suprafețe, natură, adevăr, continente, ecuator, galaxii, molecule, gravitație, industrie, civilizație etc. sînt rostite cu-ncredințarea că, atunci cînd exprimă adevărul, unele dintre „ele sînt mai pline de culori / decît poienile luxuriante ale verii, / mai arzătoare mult decît / spectaculosul gest al Etnei, / mai intime decît sărutul / și mai vitale decît însuși sîngele". Cineva obișnuit cu ideea că poezia rezidă numai în imaginea strict plastică ar putea repudia în mod aprioric un asemenea scris, renunțînd la cîteva cuceriri deosebit de importante ale poeticii mai noi, cuceriri în consolidarea cărora curentele avangardiste au avut partea lor de contribuție. Numai că ceea ce acolo apărea și era de cele mai multe ori anarhic, dezarticulat și fetișizat, este dincoace supus unui sens, obligat a ajuta sondajul poetului în realitatea ce-l înconjură și transformă. Chestiunea e verificabilă, cum e de înțeles, de altfel, repede, pe planul mijloacelor care, adaptate unor noi cerințe, le pot sluji cîteodată foarte bine, perfecționîndu-se chiar, fie numai și prin simplă uzitare într-un context adecvat : „să alergi spre cer, în răspîntiile/neumblatei jungle ostile,/și să-i strigi în obrazul albastru/că omul e mai puternic, că pămîntul/e steaua stelelor, stăpîna luminii" (Geo Dumitrescu, *Doar așa să alergi*) ; „Pentru că înot și zbor în sus,/mi-e tîmpla împodobită de speranțe/ca ramura de frunze,/ și fruntea mea se află mereu / în ceea ce va fi, / timpul în ceea ce există. / Pentru că înot și zbor în sus, / voi îmbrățișa luna / sau poate un timp de-a

meu viitor, / căruia-i sînt / amintire, urcînd și arzînd" (Nichita Stănescu, *Zbor în sus*). De altfel, în materie de limbaj, tehnică și teme poetice o experiență în multe privințe revelatoare a făcut G. Călinescu. Apariția acum doi ani a volumului *Lauda lucrurilor* a impus ceea ce acel de *Poesii* relevase, adică un poet autentic și mare. Voluptuos al spectacolului lumii în transformare, cu ochii intens deschiși asupra evoluției, revoluției, germinației și pieirii celor mai obișnuite sau neobișnuite fenomene și manifestări ale materiei luată în totalitatea sa, Călinescu nu se sfiește ca în privința limbajului să alerge pe toată întinderea vocabularului, de la cel diurn și familiar, pînă la neologism și formele livrești sau învechite, pentru a retopi totul într-o expresie poetică dintre cele mai obișnuite în neobișnuitul ei, dar mustind mereu de sensuri și emoție. Pe urmă, atîta fină ironie, o truculență trecută parcă, paradoxal, prin fața unui Voltaire, o neobișnuită candoare și abordare directă a chestiunilor fac acest volum să stea pe treptele de sus ale poeziei noastre. Pe anume linii numai, deocamdată (autorul fiind la primul volum), îl urmează, cum semnala și George Ivașcu într-un articol din „Contemporanul", St. Aug. Doinaș, dintre cei de vîrstă mijlocie, nu în sensul uceniciei ci al unor reflexe din cînd în cînd comune, Călinescu, mai mult decît oricare mare poet al nostru, fiind greu a fi situat în capul unei școli poetice, cu urmări imediate. Terenul pe care calcă e încă prea fierbinte ca alții să-l mai poată urma, lăsînd deoparte întinderea lui descurajantă pentru cei mai tineri. Ecouri se pot semnala cu folos, ca și o deschidere pe care mulți crezîndu-și-o proprie vor descoperi mai tîrziu că-i aparține lui. Pe atari linii Călinescu se înscrie ca unul dintre cei mai fecunzi inovatori în poezia noastră nouă și foarte în consonanță cu pasul tinerilor, în sensul constructiv și bun al accepțiunii. Ca și la ei, sau ca și la el, lirismul acestor poeți, ca și al altora mai vîrstnici precum, uneori, Philippide, Blaga, Vinea, mai rar Giurgiuca și Adrian Maniu, dar mai ales Beniuc, Jebeleanu, M. R. Paraschivescu, Maria Banuș, Nina Cassian etc. pornește nu o dată de la faptul cotidian cel mai banal cu putință și aparent antipoetic, de la o constatare a unei stări oarecare etc. Întîlnim în asemenea poezii robinetul, pasta de dinți, convorbirea curentă, cravata, data de naștere, rochiile, scaunele, abajurul, cerneala, țigara, plicurile, stîlpii de beton etc. etc., pentru că dintr-o perspectivă mai largă și mai nouă, acestea nu numai că nu sînt străine de ideile și atmosfera lirică, ci dimpotrivă, pot scăpăra de simboluri. Preocuparea e veche de cînd poezia și dacă i-am putea citi astăzi pe marii clasici prin prisma vremii lor, am fi probabil scandalizați atît de „banalitatea" și „comunitatea" limbajului mînuit, cît și de aspectul lui extrem neologistic și abstract. În definitiv, ca să dăm un exemplu, Eminescu la vremea lui nu era, din acest punct de vedere, în altă situație decît alți mari poeți ai lumii și, fără a fi formulate în termenii noștri, acuzații acum ridicole că e, pe rînd, banal, neologistic, abstract și obscur n-au lipsit. Timpul patinează noțiunile și conceptele, asociațiile ce pot părea hazardate la un moment dat, încît de la o vreme ele devin un bun al tuturora, fără a șoca în nici un fel, poetul biruind astfel în cele din urmă barierele create de el sau de epoca lui. Nu-i vorba aci de o pledoarie pentru un limbaj poetic anume, ci de a atrage atenția asupra necesității unei optici elastice și comprehensive. Pentru a mai exemplifica ceea ce părea acum

cîțiva ani scandalos în niște versuri oarecari ale lui Petre Stoica și era dezaprobat violent de unii, se relevă acum la lectură ca foarte cuminte și așezat, ca să nu zicem altfel. Eliberați de prejudecata condamnării fără nuanță a hermetismului, dar mai ales de cea a ininteligibilității poeziei lui Barbu, (hermetismul nefiind tot una cu ininteligibilul, cu incomunicabilul, ci doar o punere la altă cheie, în alți termeni, a materialului mesajului poetic), constatăm cu uimire că acesta nu prea există în sens de insondabil ci doar de incifrare a sensurilor, ceea ce-i altceva, iar poetul e comunicabil, absconzitățile lui, ce păreau acum 30 de ani insurmontabile se autorelevă și, cu puține excepții, îl putem recepta relativ repede. Oricare i-ar fi formula tehnică, poetul adevărat ajunge la cititori mai devreme sau mai tîrziu, încît aci, de la un nivel încolo, spaimele sînt puțin gratuite și fără perspectivă.

În timp ce Al. Philippide poate declara că „De nici un fulger fruntea mea nu-i arsă", Beniuc își lasă sîngele printre stînci pentru a prinde fulgerele, iar Mihu Dragomir cîntă „pe struna fulgerelor", Nina Cassian are „fruntea fulgerată de idei", uneori „fierbinți", se hrănește, nițel teribilist, cu „viteză fierbinte", e de contrarii împinsă înainte, își „sărbătorește fiecare îmbrățișare prin idei", intuiește inimi de o formă aparte „semănînd a metaforă, semănînd a idee", și tinde către un cîntec care „se face cupolă și fruct, / ploaie fertilă / și arc de triumf al ideii", în care să se audă tot mai clar „ora exactă a contemporaneității". Această încercare constantă tuturor poeților de a surprinde sensul exact al prezentului ce devine viitor și al viitorului ce se aliniază istoriei, în sensul previzibilității lui (Stoian se afirmă, de altfel, deschis a fi „poet al zilelor ce devin istorice"), dă efectiv poeziei noastre o nouă dimensiune, nemaiîntîlnită înainte. Într-o asemenea configurare a contemporaneității și a sensului ei în viitor sînt atrase mituri, legende, tradiții aparținînd feluritelor straturi și zone de cultură, transfigurare ce mai indică și o conștiință, chiar dacă nu totdeauna explicită, a osmozei dintre valorile trecute ale culturii, artei și civilizației și cele ce acum se întemeiază, osmoză la care poetul se simte mereu părtaș. Pentru o sumară exemplificare vom aminti în treacăt faptul că, bunăoară, legenda Meșterului Manole, este abordată central sau aluziv pe o neașteptat de întinsă arie a poeziei noastre contemporane. Uneori inflexiunile ei s-au strecurat în faldurile versurilor cîte unui poet fără ca el să intenționeze neapărat aceasta. Explicația stă și în aceea că „vremea noastră pururea înaltă" are un viguros accent constructiv, un sens umanist pentru a cărui exemplificare legenda populară poate sta oricînd la îndemînă. La Arghezi, la Călinescu, la Blaga, Beniuc, Ion Sofia Manolescu, Labiș, Nina Cassian, Baconsky, Ștefan Augustin Doinaș, Jebeleanu, Maria Banuș, Mioara Cremene, Ion Bănuță, Ion Gheorghe, Darie Novăceanu, Cezar Baltag, Ionel Pop, Ana Blandiana, Victoria Ana Tăușan etc., etc., etc., asemenea urme sînt lesne de detectat, un studiu al lor putînd releva felurite aspecte și poziții lirice față de un dat al culturii. (V. Fanache a și încercat o sinteză provizorie în articolul *Motivul creației în poezia noastră actuală*, „Steaua", 1964,nr. 10). E implicată în mai toate aceste apeluri la mituri, legende etc. și o atitudine etică și estetică, atît față de ele cît și față de vremea noastră, de dimensiunile și faptele ei nemaiîntîlnite. În

acest sens se cuvine notată observația că în mai toate aceste preluări, vechile mituri, îndeosebi cele de nuanță prometeică, icarică, eroică în general, suferă o nouă dimensionare, o supradimensionare, dacă se poate spune astfel, față de dimensiunile lor moștenite. Numai așa vor fi ele în stare a-și păstra monumentalitatea pentru a ilustra vremea noastră. Nu-i vorba de o dilatație fără sens, abuzivă, ci de o atitudine constructivă și eroică, atît față de trecut cît mai ales față de prezent și viitor. *Responsabilul cu fericirea* e în fond responsabilul cu viitorul și dimensiunea lui se cuvine schițată mai mult decît aproximativ și în orice caz cu maximă luciditate. Apoi „Să nu îngăduim slăbiciunilor noastre, / ca unor mîțe lihnite, / să ne vîneze blidele, / să năpîrlească așternutul nostru, / să ne jignească auzul, cu mieunatul lor sfîșietor și ipocrit". Cînd mitul se asociază unui astfel de context el e marcat totodată cu noi valențe, posibilități și înțelesuri.

Poeții mai avîntați în explorarea universului intelectual, al civilizației și conștiinței omului modern au fost nu o dată avizați sau luați pur și simplu în rîs în legătură cu uscăciunea (reală sau aparentă) unor versuri ale lor, cu o cerebralitate excesivă etc. (mă gîndesc la asemenea reproșuri adresate Ninei Cassian, lui Geo Dumitrescu, Baconsky, Eugen Jebeleanu și altora). Dacă în concret un asemenea aviz își putea avea justificările lui, în plan teoretic el pare pornit dintr-un loc comun al criticii didactice care face o despărțire cam prea tranșantă între cerebral și afectiv, între concret și abstract în poezie. Simțind scolasticismul excesiv al acestei disjungeri, G. Călinescu cerea poetului într-o *cronică a optimistului* să cînte toate cele 24 de ore ale zilei, adică să cînte deopotrivă pe soare și pe lună, înțelegînd prin asta viața luată în întreaga ei complexitate. Cum se exprima el o dată paradoxal, poetul trebuie să aibă inima în cap și creierul în locul inimii. Și tot el argumenta, cu alt prilej, faptul că o poezie strict noțională poate fi excelentă, poate provoca emoții artistice autentice. În fond, cînd un poet cîntă ideile, cum ar putea-o face decît folosind noțiunile respective ? Decît a parafraza și gonfla expresia poetică numai pentru a evita astfel abstracțiunile, e mai bine a le utiliza direct pe acestea în numele simplității, orice s-ar spune, inerente poeziei. E, altfel, simptomatic faptul că tocmai atunci cînd e evitată cu premeditare denumirea exactă a unor noțiuni și abstracțiuni necesare, cînd e forțată plasticizarea lor prin parafrază, se ajunge la inevitabile eșecuri.

Intelectualizat, lirismul unor atari poeți ia, printr-un efect de distanțare cu pricepere preparat, fie o ușoară întorsătură epică (Nina Cassian, Al. Andrițoiu, în unele împrejurări, Șt. Aug. Doinaș), ironică (M. Breslașu, Geo Dumitrescu, Gellu Naum), patetică (Vasile Nicolescu) ori incandescentă (Labiș, Baltag, Nichita Stănescu). Există, mai presus de acestea, la asemenea poeți, o sensibilitate a ideii și o luciditate a sentimentului care îi așază într-o bună tradiție de poezie românească, pe o linie cu reale virtuți și face, totodată, imposibilă clasificația de tipul poeziei cerebrale, afective, concrete, abstracte etc.

Cît privește aria tematică a poeziei noastre actuale ea este practic nelimitată. Răsfoirea cîtorva volume relevă tendințele cele mai felurite ale poeților de a cînta și a se raporta la diverse probleme, medii și aspecte ale societății noastre, ale contemporaneității în general. Libertatea și posibili-

tăţile nelimitate de a se raporta şi integra cu rost în actualitate poetul le datorează în primul rînd partidului : „De liber versul ni-l deschid / sub flamuri roşii de partid / de gîndul ia înaltul zbor- / Partidului îi sînt dator", exclamă cu dreptate Ion Bănuţă. Însă versurile cele mai vibrante, mai elocvente pe această temă sînt de căutat, de asemenea, şi la alţi poeţi. În fond, de la Arghezi la Ana Blandiana (dacă ne-am referi doar la poeţii incluşi în antologia de *Poezie română contemporană*, prefaţată de Eugen Simion), aproape că nu există poet la noi care să nu fi simţit datoria interioară şi de conştiinţă de a adresa un imn, un elogiu, o poezie în genere, partidului ; pentru că, reluînd un vers al lui Jebeleanu, orice poet poate scrie : „În soarele acesta eu cred oricînd, oricum". Salutîndu-şi patria înnoită, poetul aduce, implicit, un cald elogiu „creierului clasei în atac" : „Şi inima îmi bate mult mai tare / Cînd mă re-ntorc în vatra transilvană / Şi-n vastu-ţi şes, tu, Dunăre măreaţă / Pămînt al dragei, scumpei noastre Dacii ! / Răscruce de imperii sfărîmate, / Frumseţeo, tu, în tine sînt acasă / Ca pruncu-n leagăn ori la sînul mamei, / Ca-n propriul mormînt strămunii mei, / De-i Decebal, ori Tudor, ori e Iancu, / Şi te salut, republicană stea, / Şi flamură de purpur peste ţară / Născută din străvechi robii şi ură, / Cu dragoste deplină de viaţă" (M. Beniuc, *Umblînd*). Sigur, nu tot ce s-a scris pe această temă e de luat în seamă şi nu numai poeziile privind în modul cel mai direct lupta partidului sînt grăitoare. Uneori, cele oarecum indirecte, aluzive, respirînd aerul acestei lupte sînt mai edificatoare. În totalitate însă, se poate oricînd alcătui un frumos volum cu asemenea idei directoare, subsumîndu-i realizări dintre cele mai însemnate ale poeziei noastre noi, ieşite din constatarea că, „Oamenii surîd în această ţară străveche" (Baconsky) care acum :

„Frumoase versuri spune ţara
de dimineaţă pînă seara
. . . . . .
Slăvită ţară, spune-ţi cîntul
alăturea de noi, în mers.
Atît cît va trăi pămîntul
sorbi-vom fiecare vers ... "

(Tiberiu Utan)

Sau, cum ar zice tinerii, cărora „Candoarea ca un rid / Va măsura maturitatea mea, Partid" (Ana Blandiana) :

„O mie de cîntece Partidului. E o primăvară
Cum nu s-a mai pomenit. Însămînţările
S-au încheiat de mult. La fel zăpezile, ca şi cum
N-ar fi stăpînit vreodată întinderile.
S-au strîns noroaiele şi drumurile au devenit
Pe neaşteptate mai încăpătoare"

(Ion Alexandru)

Poetul, simţindu-se în consens cu cei ce muncesc („Frăţeşte mi-au strîns mîna : — Tovarăş fii cu noi / Un fluier simplu taie-ţi şi fă-ne cînturi noi"),

știind că partidului se datorește restabilirea unor astfel de demnități reciproce, îi dedică fără ezitare acestuia versurile sale :

„Ție, ce scut mi-ai fost mereu
Și sfetnic bun, ce-atît de des
Ți-ai aplecat la cîntul meu
Urechea și m-ai înțeles
Cînd ai văzut durerea grea
Din care el s-a zămislit,
Și spornica-ndoială-a mea
Și deznădejdi ce m-au pîndit,
Și lupte surde ce-am purtat
Cu mine însumi, solitar.
Și-n care-naripatul sfat
Al tău mi-a fost statornic far —
Spre tine-nchin acuma rodul
Acestor nesfîrșite munci".

(M. R. Paraschivescu, *Dedicație*)

Simultan zidar și cronicar al vremurilor noi, poetul cîntă deopotrivă fapta măreață ca și pe cea cotidiană, obișnuită, munca și dragostea, bucuriile și melancoliile, succesele și greutățile noastre, îmbărbătîndu-și semenii cu versul său cînd viguros (Arghezi, Călinescu, Philippide, Beniuc, Jebeleanu, Ion Gheorghe, Rău), cînd ingenuu și cizelat (Șt. Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu, Maria Banuș, Tiberiu Utan) etc., în funcție de momentul și sectorul pe care-l vizează. E în toate acestea un semn de intensă emulație creatoare determinată de socialism, o sinceritate și pasiune deosebită în a recepta și comunica realitățile în haina expresivă cea mai potrivită, care indică o evoluție de cel mai bun augur a poeziei noastre contemporane. Experiențele sterile sau mai puțin rodnice, anume stîngăcii de creștere sînt în mare măsură de domeniul trecutului, achizițiile eterogene în cazul unor poeți tind să structureze organic, încît treapta la care ea a ajuns, virtualitățile dezvoltării sale viitoare, indică un profil dintre cele mai complexe ale poeziei noastre în evoluția ei istorică. În mare, dar fundamental, faptul se explică și prin aceea că, vorba lui Beniuc, „viața noastră întreagă este presărată de poezie". Iar aceasta din urmă este o „mișcare largă, în care încercarea veche și tentativa nouă se zbat să cuprindă o experiență de viață mult mai covîrșitoare decît posibilitățile de expresie imediată aflate de-a gata". Un Dimitrie Anghel, în fața unei societăți nedrepte, avea a se resemna în a crede „în frumusețe mai presus de toate-n lume", asumîndu-și astfel riscurile de „poèt maudit", de privighetoare care-și sacrifică în sens wildian existența pentru a colora cu propriu-i sînge trandafirii albi ai creației, poetul de astăzi caută „stele-n apă" (Blaga) cristalele, lacrimile materiei, esența lucrurilor (Beniuc), într-un efort euforic nemaiîntîlnit : „Deșteaptă-te în sufletul meu, soare,/ Ca-ntre făcliile pădurii,/ Străbate-mă cu sărbătoarea/ Și dă-mă-n leagăn cu vulturii". E sentimentul unei noi geneze, al unui elan social și gnoseologic puțin obișnuit ce răsare acum din poezia noastră. Și cum, exultînd dintotdeauna elanurile gnoseologice, tentațiile de

cunoaştere multilaterală şi complexă a lumii de către om, poezia s-a menţinut necontenit printre aliaţii lui cei mai de preţ în acest sens, cu atît mai mult acum sînt de constatat asemenea îngemănări. În fond, mai toate genezele schiţate pînă în zorii epocii moderne sînt la urma urmei şi în substanţa lor intimă mari creaţii poetice şi, ca şi marile opere ale literaturii lumii, scoase de sub regimul acestui patos gnoseologic care le caracterizează, ne-ar părea plate, anecdotice, fără semnificaţie. Pentru ca *Luceafărul* să fie ce este îi trebuie „un cer de stele dedesubt/deasupra cer de stele". Se înţelege, poezia nu suplineşte cunoaşterea experimentală, ştiinţifică şi filozofică şi cine i-ar pretinde asemenea virtuţi ar suspenda-o prin chiar acest simplu fapt. Ba chiar, în amănunt apreciată, ea stă uneori la mari distanţe de datele experimentale şi generalizările filozofice. Ea nu-i mijloc şi instrument de cunoaştere (deşi uneori poate fi şi asta), de verificare a unor concluzii şi numai pe temeiurile datelor ei, deşi plonjăm uneori spre infinit, nu putem face prea mulţi paşi în jur. Însă, orice om de bun simţ ştie că poezia pentru a fi poezie nici n-are nevoie de atari virtuţi. Atunci e vorba de o mistificare, de un credit în alb pe care îl acordăm poetului şi care nu se justifică? Să nu ne grăbim ca Platon care, ce-i drept, a sugerat dar n-a şi procedat la excluderea poeţilor din cetate, altfel printre primii trebuind şi el să guste din pîinea exilului. E poezia document al cunoaşterii, al istoriei acesteia? Putem noi, cu alte cuvinte, ca pe baza unor epopei şi poeme să conchidem asupra universului vechiului grec sau finlandez? Vor fi gîndit ei ca în *Iliada* sau *Kalevala* sau, aidoma situaţiei de astăzi, între poezie, ştiinţă, filozofie, experiment şi teorie, existau dacă nu zone de neatingere, în orice caz anumite diferenţe, uneori destul de accentuat marcate? Răspunsul e greu de dat şi de altfel interesul lui ar fi minor. Cert pare faptul că sub raportul sondării „marginilor lumii", a esenţelor ei, filozofii greci n-au mers mai adînc decît poeţii acelei vremi. De altfel, cum se ştie, într-un stadiu incipient al societăţii, poetul şi filozoful, vraciul şi magicianul erau nediferenţiaţi, versurile slujind adesea la îmblînzirea spiritelor lumii, după cum descîntecele, pe o cale raţională şi adesea pervertită, sînt un elogiu sui generis, dar poate nu mai puţin generos al poeziei şi al cunoaşterii. Şi poate că nicăieri mai mult decît în asemenea producţii patosul captării forţelor oculte ale universului nu capătă o mai puternică intensitate (Nu-i vorba aici de finalitatea practică a lucrurilor ci doar de tensiunea şi înflăcărarea lor). În fond, ca să nu ne amăgim, e bine să precizăm faptul că agnosticii, cîntăreţii acestei „charmante et incognoscible monde" nu sînt, ca poeţi, mai prejos de un Lucreţiu, cum în alt plan Dante, cu toate viziunile lui parţial subordonate mitologiei creştine, nu-i mai puţin un extraordinar glorificator al actului de cunoaştere. La ei, la poeţii apropiaţi de filozofii agnostici, chestiunea stă puţin cam cum zicea o dată într-un vers Mallarmé: „Pour ouïr la chaine-il faut pleurer le diamant".

Ce au toate acestea cu noua dimensiune a patosului cunoaşterii în poezia noastră actuală? Dincolo de multiple alte legături ce s-ar mai putea stabili, ele ilustrează, sugerează, situaţia proprie poetului şi poeziei în toate societăţile mai noi, inclusiv cea a noastră, cînd efortul de cunoaştere şi preluare în stăpînire a lumii căzînd îndeosebi în seama ştiinţelor exacte,

a filozofiei și psihologiei, — acestuia, înarmat cu datele fundamentale furnizate de celelalte discipline științifice și umanistice, nu numai că nu-i revine rolul de secondant, de subordonat, ci în continuare de permanent aliat, cîteodată de primus inter pares.

Poezia nu devine nici acum o „ancilla filosofie" sau o subjugată a științei, ci rămîne mereu un mijloc de a întreține viu patosul gnoseologic al omului, vibrația lui pură și intensă în fața universului, pe care are sentimentul că îl cunoaște, teoretic cel puțin, dacă nu și practic, ceva mai bine ca înainte. Și dacă, în poezia românească, inclusiv cea populară (*Meșterul Manole*, *Miorița* etc.), a existat din totdeauna un asemenea elan gnoseologic, lesne de ilustrat prin versuri din Dosoftei, Asachi, Alexandrescu, Heliade, el a înregistrat un moment de vîrf prin Eminescu (*Scrisoarea I*, *Luceafărul*, *Memento mori* etc.), continuat prin Macedonski, Arghezi, Blaga, Barbu, Călinescu, chiar printr-un chinuit de misticism, ca Voiculescu, prin Philippide, recele Mihai Codreanu, Eftimiu, pînă în contemporaneitate, cînd din punct de vedere al fundamentelor cel puțin, cunoaște o nouă structurare. Unul dintre cîștigurile de bază ale noii noastre poezii exaltînd elanul cognitiv al omului, e acela că prin cunoașterea materialismului dialectic, poeții (unii mai devreme, alții mai tîrziu, unii continuînd firul început încă înainte de triumful insurecției, alții valorificînd critic acum o seamă de date de dinainte, mulți crescînd și formîndu-se ca atare în noul climat) au răsturnat baricadele agnosticismului izvorît cîteodată și din confuzia dintre spiritul critic necesar în cunoaștere și negarea posibilităților acesteia de a avansa, dar care, în poezie cel puțin, aducea uneori, prin negație, tot un elogiu minții omului, potențînd vibrația noastră în fața lumii, dorința de a o cunoaște. *Oul dogmatic* al lui Barbu s-a dovedit în multe privințe ineficient și cititorul îl caută acum pe Prometeu și Icar. Tentația lui Arghezi de a pipăi și a striga *este* s-a sfîrșit prin acel jubilator *nu e* din alt psalm, Blaga revenind mult mai convins și convingător la glorificarea forței germinative a naturii în care nu mai bîntuie stihii, Voiculescu însuși elogiind prin niște încîntătoare traduceri imaginare ale unor sonete din Shakespeare, omul, verticalitatea lui.

Consolidarea, prin asimilarea și cunoașterea noii filozofii, a unor intuiții de altădată a determinat în cazul poeților mai vîrstnici, deopotrivă cu noul climat social-politic, în care omul devine centrul preocupărilor, o nouă considerare a viziunii lor asupra lumii și vieții. Rezultatul a fost, înainte de toate, o anume familiaritate cu restul universului, o capacitate de a și-l îngloba firesc, fără drame și refuzuri, simțindu-se călători prin *constelații* și apți a le citi tainele cu un ochi limpezit.

Se înțelege, pe un atare fundament, experiențele științifice în direcția cunoașterii mai precise a cosmosului, primul zbor al omului dincolo de limita terestră, au avut și ele ecoul lor poetic, indiferent oarecum de valoarea concretă a fiecărei piese. Actul însă a fost ilustrat cu suprafețe poetice imposibil a fi integral bine plivite. De altfel, sub raport istoric-literar sînt toate de luat în seamă. Citind însă bine poezia noastră contemporană, convingerea care apare tot mai consolidată e aceea că indiferent de această epocală realizare a minții omenești, de uimirea, bucuria, entuziasmul general stîrnit de aceste evenimente (care au produs, cum era și firesc, o

impresionantă recoltă poetică, uneori chiar de calitate), barzii vremii noastre ar fi glorificat, cu aceeaşi consonanţă, elan şi intensitate, nemaiîntîlnite pînă acum, setea omului de a cunoaşte şi poseda universul. În fond, pentru poetul autentic, cu ochii bine deschişi în faţa lumii, contează nu atît evenimentul ca atare (pe planul cunoaşterii, se înţelege), care poate avea şi el netăgăduita lui importanţă (uneori ilustrativă), cît ansamblul unei orientări, al unei concepţii, direcţia de dezvoltare a societăţii vremii lui, care îl poate stimula în glorificarea sau negarea capacităţii omului de a păşi prin templele cunoaşterii. Acestea, în treacăt fie zis, nu mai au acum, cum scria o dată, caracterizînd vechea stare de lucruri, Al. Philippide, columnele : „ca nişte gîturi albe, zbucnite din pămînt, / De mii de ani spre cerul tău zadarnic" şi nu-şi mai „răsucesc flămîndul lor avînt" în gol. Dar, cum spune acelaşi, „C-un fir pe care-l trag din stele/Poeţii leagă vremile-ntre ele", ajungînd în vremea noastră, asemenea lui Călinescu, bunăoară, la o concordanţă cu lumea, greu de realizat altădată : „Adîncile probleme desface-le va omul/Cu-ai raţiunii dinţi/În veci inaccesibil nu va rămîne pomul/Sublimei cunoştinţi".

Ce a însemnat pentru poeţi, evident, ca şi pentru cei mai mulţi dintre noi, dobîndirea acestui fin instrument de sondare a lumii care este filozofia marxistă, ne putem face o idee dintr-o strofă mai nouă a lui Nichita Stănescu : „E o cunoaştere aidoma cunoaşterii dintîi,/ cînd lumile-ţi încep la căpătîi,/şi-ţi bat în văz şi în auz, anume,/şi mîna-ntinsă simte o dimensiune,/şi fiece mirare e un nume". Această gnoseologie care recucereşte parcă lume ade la semnele ei „dintîi" şi repune faptele în ordine firească, a generat mai ales elanul şi patosul de care aminteam, dramei neputinţei fiindu-i substituită acum tensiunea critică şi lucidă ca într-un frumos *Strugure roşu* al lui Beniuc amintind *Fîntînile* lui Blaga îndeaproape : „Scobeşte-n stîncă pînă dai de lacrimi. / Acolo sînt, n-ai grijă, stau cristale./Aşteaptă numai degetele tale/Înfrigurate, tremurînd de patimi".

În acest climat putea formula Blaga acel generos îndemn, cu atît mai semnificativ cu cît vine de la un poet preocupat intens de probleme de filozofie (şi mai puţin, parcă, un filozof, cum s-a crezut şi se mai crede încă), nu o dată împotmolit înainte în hăţişuri ce păreau fără ieşire. Zice acum poetul, cum am mai amintit : „Sapă numai, sapă, sapă,/Pînă dai de stele-n apă", uitînd aci de metafora cunoaşterii paradisiace şi luciferice pe care ne-o propunea altădată, dar care avea atîta încărcătură poetică în fond, indiferent de valoarea ei pur ştiinţifică.

Pătruns în această zonă de puritate, poetul îşi simte de prisos pînă şi amintirile care readuc prin „refluxul memoriei" chipuri şi imagini incompatibile cu starea lui actuală de spirit, cu intenţiile şi luminozităţile ce-i lămuresc orizontul : „Duceţi-vă de la mine, chipuri întunecate-/Iată, voi lua fiecare piatră pe care-am călcat/Şi voi da-o mării s-o spele, Şi-mi voi înconjura casa cu meri înfloriţi/Ca să vă ucidă albinele şi să pieriţi/Din memoria mea, ca să nu vă mai port/În lumină" (A.E. Baconsky, *Reculegere*).

Vechea filozofie, idealist-obiectivă sau subiectivă, pozitivistă sau mistică ducea în ultimă instanţă poetul, după toate încercările de a se afla în consens cu lumea (e vorba, evident, de poetul autentic şi nu de cel „de serviciu"), dacă nu la disperare sau la renunţarea spectaculoasă la

poezia însăși, cum a procedat violent un Ion Barbu la un moment dat, în multe cazuri la un indiferentism de tipul celui formulat de Bacovia într-un remarcabil *Vobiscum* : „În cercul lumii comun și avar. . . ./Mă zguduie de mult un plîns intern ; /Și-acest fel (de-a fi) va fi etern/Și de nimic, pe lume, nu tresar//. . . Dar vai, acei învinși, pe veci pierduți . . ./Ori în taverne, ori în mansarde ;/Și acei nebuni, rătăcitori, tăcuți,/Gesticulînd pe bulevarde . . . .". Dimensiunea trecerii prin sau pe lîngă focul revoluției, a ajungerii pînă la a respira aerul epocii noastre a fixat-o tîrziu poetul însuși cînd, mîngîiat de noua lumină, scria : „Mi-am realizat/Toate profețiile/Politice./ Sînt fericit . . .". O altă linie ducea în absurd, în decretarea arbitrarului absolut ca singur criteriu de percepere a lumii, cînd nu se adopta masca parodistică (practicată de un Minulescu), susținătoare a bunului simț (oricum, insuficient pentru determinarea raporturilor omului cu universul). Alta pleda pentru situarea în umbra unei divinități, dacă nu grijulie și măsurată în a ni se revela sau în a ne lumina adîncimile lumii, în cel mai bun caz indiferentă, ba uneori chiar retrasă după săvîrșirea gestului creației.

Se știe, se poate demonstra pe viu faptul că marii poeți, oricît s-ar fi ordonat sau nu unei sau unor astfel de orientări, n-au putut să nu oglindească, adesea dramatic, dar cu cutremurătoare intensitate în punctele nodale, această luptă a lor de a scăpa din impasul și de sub imperiul unor atari scheme, și un catolic precum Claudel are uneori revelații și mai ales intuiții de o netăgăduită forță, chiar dacă elanul de a cuprinde lumea într-un înțeles limpede se frînge, după multe ezitări, dureros, adesea la un pas de treptele adevărului nostru. Dar, faustic de cele mai multe ori ca structură și bizuindu-și imaginile pe datele realității și ale bunului simț, cîntînd lumea în aspectele ei cele mai concrete și comunicînd direct și ingenuu cu ea, sînt la noi cazuri cînd poetul a ajuns îndată, adesea înaintea filozofului și omului de știință, la intuirea noilor orizonturi ce i se deschid sub zodia socialismului și a dialecticii marxiste, integrîndu-și-le firesc. Un Blaga poetul, cum releva de curînd Ov. S. Crohmălniceanu, a receptat parcă mult mai repede și mai intens aceste prefaceri în ordinea spirituală, decît filozoful Blaga. Cazul lui Ion Barbu nu pare cu totul altfel. Dar dacă aceasta a fost mai ales calea străbătută de poeții mai vîrstnici, cei născuți în „era entuziasmului", formați sub cerul limpede al lumii de acum, s-au putut scălda în lumini încă de cînd au prins acel *ritm inițial* al cunoașterii evocate de Labiș : „Cu zvîcnet tîmpla mi-o lipesc ades/De pîntecul materiei imens,/De acest pîntec bîntuit de patimi/Care-mi încing la alb închipuirea ; Aud ori bănuiesc un freamăt surd / Trădînd entuziasmul vieții veșnice,/Al vieții minerale și organice,/ Al vieții izbucnind prin orice por".

„Sîntem în miezul unui ev aprins,/Să-i dăm a-nsuflețirii noastre vamă./ Cei ce nu ard dezlănțuiți ca noi / În flăcările noastre se destramă", avertizează parcă poetul, solicitînd tuturor celor pe care „O clasă ne-a născut – cea proletară – /Ea ne-a născut, ori ea ne-a renăscut" o dăruire fără rețineri, un patos impresionant în cunoașterea și împărtășirea și altora a tainelor acestei lumi. „Încărcați de dragoste și cînt" în „vremea noastră pururea înaltă", cum notează undeva Ion Gheorghe, poeții încearcă asemenea lui Geo Dumitrescu, adevărate aventuri cu substrat gnoseologic, intuind că

barierele de astăzi sînt doar aparente, „un interval inert, posomorît,/fără culori, accente sau etape" (Nina Cassian), mîine ei putînd naviga mai departe „spre visul albastru al viitorului", pentru că : „Timpul e în afara noastră,/dar, uneori,/ia forma noastră, a celor în care e turnat" (aceeași) important fiind în acest caz ca noi să vibrăm „în împînzirea de stele rotitoare/Printre alungi și dese convoaie de culori. / Desțelenind cu timpul înviforarea care/O fulgerase mintea de jos, de-atîtea ori" (Cezar Baltag, *Vibrez în împînzirea de stele*).

Între asemenea coordonate, poezia glorificînd înaintarea omului „din treaptă în treaptă", uneori arzînd etapele obișnuite, poticnindu-se alte dăți și obosind, dar nepărăsind sub raza noii noastre concepții nici o clipă spirala urcătoare, această poezie de factură nouă e pătrunsă în substanța ei de un patos puțin obișnuit, de o generozitate tonică și de un optimism conținut, detectabil oarecum discontinuu și în straturile ei mai vechi. O notă aparte a acestei poezii, în general, este acum aceea că mai toți cîntăreții, fără a-și sacrifica individualitatea, se simt solidari cu colectivitatea în care se manifestă, aceasta fiind tot mai mult smulsă din „cercul ei strîmt" și ei nemaiavînd, cel mai mult accidental și nesemnificativ, motive de a se retrage în afara zonei sociale, dincolo, unde „în lumea mea mă simt/Nemuritor și rece". Acest sens generalizat al patosului, exultarea lui în largi cadre sociale, pare a fi una dintre caracteristicele poeziei noastre noi. Fiind pe cale a se săvîrși pe teren social, compatibilitatea dintre individ și societate, dintre poet și epoca lui, ea antrenează simultan desfășurarea aceluiași proces și în planul cunoașterii, ale cărei rezultate mai de seamă devind îndată bunuri ale obștii. Poetul nu mai încearcă sentimentul unui profet în pustiu, și nu cultivă disprețul față de mulțimea ignorantă, oricît de complicate ar fi ideile încifrate în cîntecul său. Totul e ca limbajul să nu le trădeze ci să li se adecveze. Cîntecul poetului fiind astăzi *Al tuturor*, cînd e bine rostit, aparține deopotrivă creatorului și lumii : „El nu-i numai al lui : e-al meu, al florii,/Al brazilor, al coaptelor podgorii-/Și-i totuși el, atît de neștirbit ! // N-arată ce lumini în el scînteie ; /Doar cînd se odihnește, /Fără să vrea, aprinde curcubeie". Fără el, fără cei care-i aparțin, elanurile poetului, cîntecele lui ar fi rămas în bună măsură în cărți. Datorită lui ele intră în competiție, patosul lor devine palpabil, viu. Timbrul, măsura, melodia interioară pe de o parte, apelul la versul gravat în metal, pe de alta, felurite dozări în funcție de experiența, cultura, temperamentul și talentul diferiților poeți, fac ca mesajul, conturul și contribuția lor la peisajul poeziei noastre contemporane să-i dea acesteia un aspect destul de variat, țîșnit dintr-un pivot unic. Stăpîn pe mijloacele artei sale, deschis fenomenelor vieții, atent la aspectul nou pe care îl iau acestea în vremea din urmă, poetul se bucură acum de o largă audiență publică, de o temeinică prețuire. Timpul în care trăim dobîndește pentru poezia noastră o semnificație majoră, hotărîtoare, întrucît „printre noi, aci, acum, se nasc", „eroii, visătorii, îndrăznegții" (Șt. Aug. Doinaș), ceea ce dă sentimentul amintit de participare la o nouă geneză, asupra căreia se cuvine a lăsa mărturie. Acest sentiment îl face pe poet (Doinaș, Nina Cassian, Baconsky, Ion Gheorghe, Baltag) să plaseze cotidianul într-un context care, cu di-

ferențele specifice, dacă nu-l mitizează sau îi conferă dimensiune istorică, îl înalță în orice caz într-o zonă a certei utilități sociale. De aci acel viguros îndemn dintr-un splendid memento al lui Șt. Aug. Doinaș :

„Să treci prin timp, să nu te-ntreacă timpul !
Să-l scuturi de pe umăr, să-l dezbraci
Cum își dezbracă frunza anotimpul
Și vița arcul gol de pe araci.
Dar strugurii, culeși pe rînd cu mîna
Și fructele — să fie tari și dulci,
Ca gura ta să-mbete-n somn țărîna
Cînd o să-ți vie vremea să te culci".

Garanția perpetuării în istorie, a nemuririi, o dau, așadar, pe lîngă ideile „ca niște sori imponderabili" și faptele mari și mai mărunte puse în slujba omului, a nevoilor lui curente.

„Nu veșnicia rece și-arhetipul
ci clipa vie ce-mi sculptează chipul
mă face, zi de zi, biruitor".

zice în alt loc Doinaș, al cărui volum recent, *Cartea mareelor*, a readus în conștiința publică un poet de reale și mari virtuți. Capitolul prim al acestuia „oamenii și uneltele lor", amintind „lauda lucrurilor" și o serie de inflexiuni din *Căile pămîntului* ale lui Ion Gheorghe, înscrie cîteva piese de mare prestigiu elogiind direcțiile constructive, umaniste ale epocii noastre : sărutul viril ce-ntoarce din haos înapoi/minunile ascunse-ale firii, pentru noi".

O anume lărgire a conceptului de istorie, astfel încît acesta să cuprindă și evenimente mai mărunte, în perspectiva timpului și a întîmplărilor mărețe, eroice, dar semnificative pentru ilustrarea necesității înțelese sau a unui moment anume din spirala evoluției noastre e de consemnat. Asta din convingerea că „E dat văpăii noastre să apară/pe-ntregul glob, ca un vulcan pornit/în haina de cutremure, să spele/de plîns și idoli drumul către stele" (Doinaș) ori că față de trecut, noi avem meritul că :

„Între două ruine am zidit o casă,
Între două năluci am sădit o credință,
Între două hăuri am pus o masă cu șervețele și solnițe,
Între doi munți de cadavre am văzut o brîndușă și i-am zîmbit
Așa am trăit, dragii mei."

(Maria Banuș, *Trecutul*)

Vibrația intensă, altădată cam exagerată, densitatea spirituală spre care tinde poezia în ultimii ani, atenția atît la culoare, cît și la nuanță (întorcînd vechiul „Pas de la couleue, rien que la nuance") dau versurilor unor poeți o pregnanță ce impune de îndată. Capacitatea de a-și apropia

lumea şi oamenii („Decît să te schimbi în argilă şi bronz/Mai bine cu ei, printre lucruri" — Aurel Rău) din care decurge liniştea tonică ori solemnitatea gravă a unor poeţi ce se găsesc astfel la un diapazon ce-i pune în legătură directă cu bunele realizări mai vechi din lirica noastră : „cu fetele/ Acestea din mit, cu aceste făpturi/Ce şi-au zgîriat picioarele prin rugii tineri/Voi cînta toată noaptea la focuri" — Aurel Rău, amintind aci de Blaga, cu care are, parcă, temperamental o tangenţă, dar despărţindu-se de acela prin destule alte date şi în bine şi, cîteodată, în rău. Alura de rapsod modern, comună lui Rău, Ioanichie Olteanu (cu al său excelent poem, *Deasupra bălţilor* publicat în „Viaţa românească"), Ion Horea şi, într-un sens, lui Brad, de poet atent la marile mişcări ale lumii şi la amplitudinea acestora, dau versului unor poeţi o cadenţă şi o muzicalitate alta decît cea ieşită din mecanica versului clasic, izvorîtă din ritmurile interioare ale comunicării, ale emoţiei şi euforiei în faţa fenomenelor vitale.

La alţii, bine intenţionaţi şi chiar cu multă experienţă, concretizată cîteodată într-un număr incredibil de volume (N. Tăutu, R. Mureşan), constatăm alunecări către idei simpliste, imagini şi un vocabular mecanizat exterior, încît emoţia nu se poate ivi de nicăieri. În ciuda intenţiilor bune (şi faptul s-ar putea exemplifica şi prin unele versuri din G. Tomozei, N. Stoian, E. Frunză, Şt. Iureş etc.) poetul nu prea poate ajunge la ţinta propusă, ceea ce e un semn că în general facilitatea în a versifica, în a lua alura de rapsod şi posibilitatea de a nimeri pe un teren altfel fertil, nu ajung întotdeauna. Poetul autentic, nou, preia tot ce se poate prelua de la înaintaşi, dar neapărat face un pas înainte. Acolo începe confruntarea cu tradiţia. Altfel, a confrunta tradiţia, moştenirea în totalitatea ei, tocmai pe terenul tradiţional, n-are prea mult sens.

Există apoi o altă formulă de poezie a cărei factură nu înlesneşte totdeauna plăcerea citării versurilor ei pe dinafară. Emoţia estetică izvoreşte mai ales din contemplarea întregului. Versurile, într-un fel voit prozaice, nu mai au cantabilitatea clasică, nu se constituie în unităţi strofice precis delimitate etc. ; expresivitatea lor stă în mod obişnuit în ansamblu şi aproape niciînd în fragmente. De regulă, un asemenea poem ne apare ori în întregime izbutit, ori ratat în substanţa lui. În acest din urmă caz, fragmentele pot da cel mult o idee de ce ar fi putut fi poemul. Chestiunea se pune aici oarecum ca în artele plastice şi mai cu seamă ca în arhitectură, unde izbînda nu stă în frumuseţea detaliilor luate separat, ci în subsumarea lor axului funcţional al lucrării. Se înţelege, o atare poezie, stînd oarecum dar nu integral sub tutela lui Whitman şi Maiakovski nu-i prea veche la noi, mai ales dacă excludem prelucrările şi traducerile din perioada veche a literaturii noastre după *Cîntarea cîntărilor*. Un alt moment ataşabil parţial unei asemenea linii de evoluţie a poeziei noastre l-ar constitui *Cîntarea României*, care-i totuşi, fapt esenţial pentru unii, scrisă ca şi *Cîntarea cîntărilor*, în proză : Cu unele scurte izbucniri între cele două războaie (Emil Isac, Adrian Maniu, uneori Blaga, Stamatiad etc.) poezia de asemenea structură (mai mult privită la exterior decît în substanţă) a găsit în ultimii ani ecou la mai mulţi poeţi. Sigur, rezultatele, diversificările, amplitudinea gestului incifrat mişcării versului sînt foarte diferite, dar un Bogza, Aurel Rău, Tr. Coşovei,

Toma George Maiorescu, Jebeleanu, Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Mihnea Gheorghiu etc. au piese ce într-un punct sau mai multe — adesea, cum am spus, mai curînd exterior, decît structural — interferează, îi unesc cumva marcîndu-le și prin aceasta, dacă ne uităm altfel, și diferențele. Între cei mai tineri, Stănescu, Alexandru, Negulescu se lasă din cînd în cînd — și chiar cu bune rezultate — cuceriți de asemenea virtuți ale versificației. În fond, nu-i vorba aci de superioritatea în absolut a unei formule sau a alteia ci de registre, de game diferite, dar perfect compatibile, în care ni se transmit felurite mesaje și care presupun, evident și o anumită familiarizare a citiorului cu ele. De obicei, atari poeți văd mai puțin „lumea mică" a lui Arghezi, microcosmosul și mai mult mișcările ample, majestuoase. Aurel Rău, de pildă, vede agreabil sentențios cum : „Timpul sculptează în trupurile noastre/ Slove adînci" ; „căci fiecare în felul său/își aprinde steaua înainte de căderea nopții", fiind astfel atent a cînta, dacă putem exemplifica astfel, grîul și nu boabele acestuia, săniile (pe care le evocă excelent o dată, cu toată vaga nuanță esenineană), nu sania, orașele, nu arhitectura, specificul lor (în afara unui cam general specific ardelenesc, punctat în unele locuri). E de citat în acest sens, *Tata se ducea în cîmpia Ardealului*, ilustrativă. Pe o coordonată apropiată merge Toma George Maiorescu, al cărui ultim poem *Ochii Danielei* atrage atenția prin efortul de a ne comunica o viziune grandios optimistă a unei lumi în care : „Vom înconjura cu liziere de umbră/ ultimele hectare de sahare păstrîndu-le ca o curiozitate a trecutului/pentru turiștii de mîine. / Vom împînzi albia marilor fluvii cu cascade de lumină / vom dura baraje în drumul curenților oceanici/și puternice pompe helicoidale/vor mîna hergheliile valurilor, calde sau reci, / după necesitățile noastre" (p. 125).

Pericolul unei atari poezii e prozaismul, cumva endemic, diluția verbală, supra sau subdimensionarea imaginilor și a întregului complex, excentricitatea gratuită, ce pot fi fatale. Poetul unei atari tehnici trebuie să fie un arhitect desăvîrșit, pentru a evita versul ce „devine uneori pustiu" (T. G. Maiorescu), pentru a nu compromite solemnitatea gravă prin retorică pură, amplitudinea gesturilor prin grotesc. Interesant că, și datorită, probabil, unei prejudecăți, o atare tehnică poetică n-a prea fost frecventată de către autorii de inspirație rurală. Dar asupra mijloacelor, altădată.

E de semnalat faptul că în noul climat social poetul nu se mai simte un renegat și cînd neagă sau afirmă anume lucruri el o face oarecum din interiorul realităților, ceea ce-i dă, în același timp, mai multă forță și prestanță, dar și un punct de sprijin mai temeinic, poate. Unii, Platon Pardău, Aurel Rău, Niculae Stoian (poet al lucrurilor categorice), Șt. Iureș (care a „studiat tăcerea" și o știe „pe dinafară"), Ion Rahoveanu, Dan Deșliu (care produce și „inscripții pe fața unui lac"), Al. Jebeleanu, ori mai vîrstnicii Giurgiuca, Lesnea, Tudor Măinescu, Cristian Sîrbu, deși foarte diferiți ca valoare, structură și experiență poetică, rețin și prin aceea că ne propun adesea un univers ce pare bătut cu pasul. Nici o surpriză în stare să le tulbure în vreun fel imaginea despre lume, niciunde nici un mister. Sigur, se cuvin introduse îndată distincții dar, în

mare, lucrurile stau şi aşa. Pardău, de pildă, în munţi, lîngă ape, în spaţiu citadin sau cosmic, n-are nici o variaţiune în ce priveşte echilibrul său interior robust. Stabilind „locul mesei, al scaunului, / al patului", din „această odaie niciodată locuită" care este Cosmosul, abia dacă „se ciocneşte din cînd în cînd de mobilele nopţii / descoperindu-le / aşa cum chemi cu degetele ţesătura perdelei / balustrada lucioasă a scării". Apoi, firesc şi calm, „urcăm la primul etaj, / unde aprindem o lumină înaltă / desprinzînd din cosmice savane / întîiul anotimp al prezenţei umane" şi ne instalăm „în tinerele patrii siderale . . . / cu imaginea cîmpului smuls din zăpezi, / cu gesturile fireşti ale setei şi poftei de mîncare".

Răzbeşte din asemenea versuri o concepţie de *om vechi*, în sensul sadovenian al cuvîntului (Pardău, Rău, Giurgiuca) care *cunoaşte* lumea în prefacerea ei necontenită şi-i priveşte minunile neintimidat. În plan social, o atare filozofie (mai curînd contrasă, decît exprimată programatic) ia o înfăţişare de *laus laboris*, de exultare permanentă a condiţiei de *homo faber*: „în cîmpul / aureolat de musturile primăverii, / cu mîinile noastre crescute pe plug şi pe sape, / cu mîinile noastre de semănători, / cu mîinile noastre de secerători / cu mîinile noastre culegînd acum, / din slove recolte măiestre, / deschidem orizonturile toate, / ca pe nişte lacăte, / pînă în depărtare, / şi ridicăm pămîntul / la dimensiunea demnităţii sale" (Pardău).

Arghezi caută slova cu îndemînări de artizan, Beniuc nu stă să-şi aleagă cuvintele („rele ori bune"), cu condiţia ca acestea să aibă „tîlc", Jebeleanu vrea să le pună „coif", Pardău le vrea aşezate „ca nişte blocuri de piatră / alcătuind un munte solar, / de unde se vede-mplinită pădurea albastră, / ca un cîntec grav, fără hotar / ". Şi aşa mai departe, în multe alte direcţii, pe care vor fi de semnalat alte tendinţe.

Se înţelege, răscolirea integrală a lavei fierbinţi a poeziei noastre contemporane încă nu-i nici pe departe isprăvită. Cum am arătat, nici nu ne-a fost asta intenţia. Pentru că terenul e în continuă prefacere, uneori chiar spectaculoasă, am evitat judecata de valoare categorică şi am alunecat cu bună ştiinţă peste unele neajunsuri constatate la lectură. Vom relua lucrurile altădată, şi mai complex. Pînă atunci, focul unor versuri cel puţin se va mai domoli şi se va vedea mai bine cenuşa de metalul pur, în toată scînteierea incandescenţei sale. Provizoriu, ar fi de notat că în afara unor valori incontestabile, în afara unor talente încă în curs de realizare mai fermă, dar care lasă de pe acum impresia de certă vocaţie poetică, se desprind din fumul şi aburul acestei fierberi continue cîteva siluete abia schiţate dar a căror eleganţă, uneori pregnantă, nu poate să nu reţină atenţia. Beneficiind şi de un climat poetic mai limpede şi statornicit, de felurite experienţe încercate la noi şi aiurea pe terenul poeziei — îndeosebi în privinţa universului şi a mijloacelor —, de liniştea pe care mulţi dintre poeţii mai vîrstnici au trebuit să şi-o imagineze mai mult, tinerii aceştia foarte promiţători vor putea face, la rîndu-le, mari paşi înainte. Faptul e posibil.

DIRECTIONS ET TENDANCES DANS LA POÉSIE ROUMAINE CONTEMPORAINE

RÉSUMÉ

Aux yeux de celui qui en entreprend l'étude, la poésie roumaine des deux dernières décennies se présente comme une poésie à évolution généralement unitaire, réceptive aux idées et essais poétiques nouveaux qui pourraient préfigurer l'avenir et caractérisée par un fort et vigoureux souffle créateur, par un radical changement d'optique concernant le passé. Il est question pour les écrivains de se pencher toujours davantage sur les phénomènes de la vie, de les surprendre dans leur vaste processus de transformation et de les rendre avec une passion et une conscience révolutionnaire tout particulières.

C'est justement ce que le présent article s'efforce de mettre en évidence. L'épanouissement d'une grande diversité de talents, l'apparition de nombreux styles et personnalités poétiques distinctes, les expériences visant la capacité structurale de la poésie de capter les sèves de la vie dans des formes organiquement nouvelles, l'émulation créatrice de toutes les générations de poètes de la Roumanie, voilà quelques aspects qui marquent la direction ascendante de notre poésie ainsi que sa personnalité.

De toute évidence, chez nous, comme partout ailleurs, il existe des poètes plus ou moins réalisés ou représentatifs, de même qu'il existe, à côté de certaines réalisations de grande envergure, une série d'écrits lyriques superficiels.

Pourtant dans l'ensemble, ce sont les écrits de qualité, où devient essentielle la nouvelle manière de chanter la vie et les hommes, qui donnent le ton et qui l'emportent.

НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНСКОЙ ПОЭЗИИ

РЕЗЮМЕ

Характеризующаяся радикальным изменением оптики , все более решительно сближающаяся с действительностью (в свою очередь освещаемой в виде широкого процесса преобразования), благодаря своему пафосу и революционному сознанию румынская поэзия последних двадцати лет представляется исследователю явлением, имеющим в целом единое развитие, откликающимся на новейшие идеи и перспективные поэтические поиски, переживающим сегодня процесс бурного творческого подъема. Это и пытается показать автор статьи. Расцвет большого количества самых разнообразных талантов, появление ряда исключительных поэтических стилей и индивидуальностей, опыты, доказывающие способность румынской поэзии раскрывать в новых

оригинальных формах бурное биение жизни, творческое содружество всех поколений поэтов Румынии — вот некоторые аспекты, отмечающие поступательное развитие румынской лирики, ее своеобразие. Разумеется, как и всюду в мире, в Румынии есть поэты менее яркие и характерные, наряду с некоторыми безусловными удачами появляются и поверхностные лирические опыты, но в целом определяющую роль играют высоко художественные произведения, сущность которых состоит в новом подходе к изображению мира и людей.

PROBLEME ALE PROZEI ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

DE

MARCEL DUȚĂ și IONEL OPRIȘAN

Intrată în faza desăvîrșirii, orînduirea socialistă reclamă de la artiști opere pe măsura transformărilor esențiale pe care le-a săvîrșit în conștiința umană.

În literatură, efortul scriitorilor se îndreaptă în mod vizibil către reflectarea în profunzime a realităților noi, tinzînd să dea o imagine artistică cît mai desăvîrșită a acestor vremuri. Conștiința începutului unei etape calitativ superioare a devenit deja un consens general, sesizabil atît în intervențiile programatice ale autorilor —, „efortul nostru de investigare se produce îndeosebi pe orizontală (extensie de cantitate) și mai puțin pe verticală" [1] —, cît și în articolele de sinteză ale diverșilor critici — „. . . unul din aspectele cele mai caracteristice pentru evoluția prozei noastre în momentul de față îl dă efortul convergent al marilor prozatori de a conjuga investigațiile în verticală . . . " [2].

Însă dovezile cele mai grăitoare ale unei noi etape în dezvoltarea literaturii noastre sînt operele create în ultimii doi ani, mai ales, aparținînd îndeosebi tinerei generații de scriitori, a cărei conștiință artistică s-a format în întregime sub semnul socialismului. Și dintre toate genurile literare — ca cea mai capabilă să pătrundă în colțuri ascunse ale conștiinței umane și să releve mutațiile produse — proza reflectă, fără îndoială, cel mai bine acest proces. Succesele sale sînt evidente. Alături de personalități de frunte, cu o veche experiență artistică, care au continuat să dea la iveală opere remarcabile : Zaharia Stancu : *Pădurea nebună*, Eugen Barbu : *Facerea lumii*, Marin Preda : *Friguri* etc. s-au impus în ultimii ani un număr

[1] Pop Simion, *Romanul și problemele sale actuale*, „Luceafărul", 21 noiembrie, 1964.

[2] G. Dimisianu, *Însemnări aespre proza de astăzi*, „Gazeta literară", nr. 14, 1965. Și mai înainte „. . . e un proces firesc · unei perioade în care literatura legată de problematica actualității își propunea, înainte de toate, să cuprindă și să înfățișeze *cît mai mult* din noua realitate socială (și aici modalitatea reportericească și-a adus contributia sa ce nu trebuie ignorată), îi urmează o alta, de fixare, de sedimentare în toate domeniile, cînd procesele social-morale încep să fie sondate în adîncime". Iar „. . . în fond / este vorba / de un proces mai amplu prin care trece proza noastră, proces pe care-l defineam în termenii următori : pe de o parte o restrîngere a preocupării pentru descriere, iar pe de alta o intensificare a interesului pentru analiză".

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 2, p. 267–276, BUCUREȘTI, 1965

însemnat de tineri talentați care au împrospătat în mod îmbucurător atmosfera literară, pe linia celor mai valoroase tradiții. Este cazul să-i amintim pe Șt. Bănulescu, Fănuș Neagu, D. R. Popescu, N. Velea etc. Ceea ce-i unește pe toți și face posibilă discutarea lor în grup sînt anume trăsături definitorii comune, ce reușesc să confere etapei actuale o anume individualitate distinctă.

În parte, trăsăturile la care ne referim au constituit permanențe ale literaturii de după 1944, numai că o insuficientă maturizare ideologică făcea ca preocuparea scriitorilor să fie de a cuprinde cu orice preț zone sociale cît mai largi din noua realitate — scontîndu-se originalitatea ineditului tematic, — sau de a reflecta complexitatea vieții filtrată prin scheme preconcepute.

O mai profundă înțelegere a noilor relații sociale, a specificului și complexității acestora, cîștigată de-a lungul celor două decenii, a făcut posibilă deplasarea accentului pe acele zone ale vieții în care transformările au o maximă generalitate, sublimînd permanențe ale sufletului omenesc.

A căpătat o pondere tot mai mare interesul pentru promovarea noului, nu numai în mod direct, prin înfruntarea brutală a personajelor „pozitive" cu cele „negative" — conflict ce a determinat, de cele mai multe ori, o reflectare exterioară — și deci un scăzut nivel artistic, — ci mai ales prin relevarea sugestivă a acestuia, în dezbaterea de natură etică, născută din rezistența conștiinței la marșul impetuos al existenței.

Abordarea realității dintr-un asemenea unghi de vedere are serioase implicații în planul estetic. Prozei „constatative", cantitativ-epice — specifică primilor ani ai puterii populare — ani în care contradicțiile sociale luau forme ascuțite —, îi este preferată tot mai mult proza de investigație, analitică, mai adecvată surprinderii proceselor psihologice în cadrul cărora se formează și se consolidează noua conștiință.

Cum era de așteptat, reflexul literar al acestei etape s-a concretizat mai ales în speciile scurte : schița, povestirea, nuvela — capabile a reflecta cu promptitudine orice schimbare [3] ; iar conjugarea unei asemenea mutații literare cu afirmarea unor tineri prozatori ce au creat piese antologice în domeniile amintite, dar cărora le-a reușit mai puțin romanul, este semnificativă, vorbind grăitor despre caracterul predominant al unor genuri și specii literare în anume perioade istorice [4]. După necesitatea de largă cuprindere a transformărilor sociale, imediat după 1944, ce au impus

[3] În același sens, găsim și afirmațiile lui N. Ciobanu (*Proza scurtă contemporană*, „Gazeta literară", nr. 27, 2 iulie 1964) : „În ce mă privește, înclin să cred că viabilitatea speciilor scurte provine mai ales din excepționala lor *mobilitate*. Am în vedere capacitatea pe care o au schița, povestirea, nuvela, de a răspunde la zi solicitărilor realităților imediate, de aici și posibilitatea deosebită de a-și extinde observația în toate direcțiile existenței umane. Altfel spus, pasiunea noului se manifestă cu o promptitudine și un dinamism comparabile doar cu ale reportajului."

[4] Bineînțeles, cauza esențială a reușitei doar parțiale în trecerea de la proza scurtă la roman a unor tineri scriitori o constituie lipsa unei concepții sistematice asupra vieții, după care realitatea reflectată se direcționează, cum și specificul deosebit al romanului, pe parcursul căruia scriitorii în cauză nu reușesc să mențină o aceeași intensitate narativă, pierzîndu-se în fapte diverse, neînglobate semnificativului. Fără a fi de acord cu părerea că un roman bun se scrie la o vîrstă înaintată, credem că abordarea acestuia necesită o mai profundă și mai amplă cunoaștere a realităților socialiste, în toate implicațiile lor, decît în cazul creării unor schițe, povestiri sau nuvele — ce pot rezulta și din simpla narare a unei întîmplări deosebite.

romanul ca specie în stare să sugereze „amploarea" și să aducă în planul artisticului clocotul maselor, a colectivității în întregul ei —, nuvela, povestirea și schița — despre care se vorbește tot mai mult ca fiind reprezentative etapei actuale [5] — au în vedere îndeosebi caracterul „individual" de manifestare a unor dispute etice, în condițiile cînd conștiința colectivă a fost modificată.

Poate că tocmai neluarea în considerare de către critica literară a acestei specificități a dus la cotarea multora din lucrările apărute în ultima vreme drept : „pitorești", „excentrice", „ieșite din comun" etc., cînd meritul lor artistic — fără a exagera — este deosebit tocmai prin aceasta. Și să luăm numai două exemple foarte apropiate ca problematică : *Drum întins* de Fănuș Neagu și *Întreruperea* de N. Velea. Și una și alta tind a reabilita „caractere" aparent epuizate, demonstrînd puterea de reeducare prin muncă în orînduirea noastră, indiferent de adîncimea plăgilor morale.

Horia Vadu, eroul primei bucăți, este în fond un dușman al socialismului : în perioada naționalizării, ca paznic la ferma unui moșier, a tras cu pușca în oamenii ce veneau s-o ia în stăpînire, lucru pentru care este condamnat la închisoare. Cei nouă ani de detențiune nu produc în conștiința lui Vadu nici o modificare ; schimbarea se va petrece abia atunci cînd acesta va fi pus în libertate și-și va da seama de anacronismul gîndurilor sale față cu prefacerile uluitoare ce avuseseră loc între timp (pe locul celor două pogoane și al eleșteului, în posesia cărora eroul vroia să reintre, se construise un lac de acumulare). Ajutat de oamenii cărora o dată li se arătase potrivnic, Vadu își regăsește adevărata înfățișare sufletească de om necăjit (părăsit de părinți și crescut într-o cazarmă drept copil de trupă) și-și reneagă comportarea dușmănoasă : „Se înapoie tăcut la mal, cotropit de oboseală și de o spaimă tîrzie, grea ca pămîntul, fiindcă abia acum înțelese pînă la capăt în ce adîncă noapte rătăcise" [6].

Cealaltă povestire optează, de data aceasta, pentru reabilitarea unui băiat de bani gata, Didiță, ajuns la vîrsta maturității să fie întreținut de părinți, și care, ajutat de un prieten din copilărie, Tudor Dindelegan, instructor U.T.M., găsește pentru prima dată farmecul muncii, după ce atîta vreme se sustrăsese oricăror obligații sociale. Iancu și Șlaga, Mieluța și Anghelina, membrii familiei Merdenele, nu sînt „încadrați" noilor relații pe parcursul povestirii, dar finalul ne sugerează posibilitatea reeducării lor.

---

[5] Remarcăm, printre altele, intervenția lui N. Ciobanu care se desemnează ca un inve-derat apărător al formelor de extensiune redusă a prozei : „Eu aș zice că afirmarea nuvelei, a prozei scurte în general, nu este întîmplătoare la ora actuală. Epoca noastră, caracterizată prin dinamismul unor manifestări aproape cotidiene, probabil că solicită acest gen de proză" (*Tinerii prozatori și critica literară, masă rotundă a* „Gazetei literare" și „Tribunei" — „Gazeta literară", nr. 35, 27 august 1964). Dar această idee întîmpină rezistența prejudecății superiorității romanului față de celelalte specii, ca urmare a căreia scriitorii vor să se afirme cu orice preț în „genul lung", indiferent de vocație și de aflarea unei teme pretabile la o atare tratare. Însă valoarea artistică — și aceasta ar trebui mereu accentuată de critica literară — nu stă în apartenența unei opere la o specie sau alta, ci în semnificație, în cantitatea de viață pe care scriitorul reușește s-o încifreze. Oare nu sînt exemple strălucite de personalități literare ce-și datorează reputația schiței, povestirii și nuvelei ? Și am invoca numai pe : A. P. Cehov, Guy de Maupassant și Hemingway.

[6] Fănuș Neagu, *Dincolo de nisipuri*, E.P.L., 1962, p. 74.

Prin natura lucrurilor, asemenea „cazuri" lasă impresia unicatului, dar mobilul unor atare schițe, povestiri și nuvele nu este în fond relevarea abaterii în sine, cît descoperirea pe căi ocolite a adevăratului drum pe care înaintează cea mai mare parte a colectivității. Iar afirmarea realităților socialiste în mod indirect, prin investigarea acelor zone în care noul provoacă sinuoase transformări, bruște revelații, este în stare să demonstreze mai convingător decît ar face-o afirmarea directă — pîndită mereu de căderea în discursivism.

Orientarea către astfel de conflicte etice vine și din dorința scriitorilor de a crea personaje care să trăiască dincolo de paginile cărții, „concurînd" realitatea, și este vizibilă nu numai atunci cînd aceștia se deplasează spre zone lăturalnice, ci chiar atunci cînd au în vedere eroul central al literaturii noastre noi : comunistul. (Pe bună dreptate un critic remarca o dată : „Eroul ideal nu ni se pare interesant, fiindcă un om care nu ar mai avea nimic de depășit e o ipoteză" [7].)

Lipsite fiind de amploarea cuprinderii spațiale, formele reduse ale prozei : schița, povestirea și nuvela compensează lipsa „explicativă" prin proiecția simbolică. Este îmbucurător să constatăm la majoritatea tinerilor scriitori o matură și chibzuită folosire a metaforei și simbolului în scopul amplificării semnificative a experienței narate. Și dacă uneori se ajunge la exces, practica, ca atare, nu trebuie combătută și etichetată drept „greutate de creștere", fiind, de altfel, una dintre trăsăturile fundamentale ce individualizează noua etapă a dezvoltării prozei românești actuale, și care o apropie cel mai mult de proza modernă.

În acest sens, Savin Bratu face o adevărată pledoarie pentru parabolă, justificîndu-i rosturile pe deplin întemeiate, cerute de necesitățile prozei moderne : „Nuvelistica noastră a întîlnit parabolismul modern, cred, nu din snobism și nu sub o influență covîrșitoare, ci pentru că avea nevoie de el ; pentru că a răspuns „comenzii sociale" [8].

Ancorarea în simbolic are și meritul unei înțelegeri mai largi a noțiunii de realism în literatură, depășind concepția mai veche după care o operă trebuia să amintească în mod necesar de un timp istoric și de un spațiu geografic reale, să fie neapărat o „comedie umană" a timpului respectiv — neînțelegînd prin aceasta că genul ar fi epuizat și n-ar mai putea da capodopere. Gustul mai nou se orientează, ni se pare, spre acele opere care, ieșind din cercul istorismului concret, se înalță în sferele meditației filozofice, sintetizînd în imagini poetice simboluri, parabole — existențe contemporane, încercînd descoperirea unor semnificații proprii epocii noastre în reluarea vechilor teme, general-umane [9]. Specificul național și caracterul actual,

---

[7] Paul Georgescu, *Personajele și acțiunea*, „Contemporanul", nr. 9, 28, II, 1964.

[8] Savin Bratu, *Însemnări despre nuvela românească contemporană*, „Viața Românească", nr. 12, 1964, p. 127.

[9] Tendință remarcată, de altfel, și într-o dezbatere asupra „literaturii occidentale contemporane" (— vezi „Luceafărul" din 11 aprilie 1964), în care se izolau două direcții predominante în proza contemporană : pe de o parte sporirea elementului concret (mărturii, documente), iar pe de alta predilecția pentru elementul convențional în cadrul generalizării artistice (simboluri, parabole, hiperbole).

În același sens, Marin Preda, în intervenția pe care o făcea la lucrările ultimei conferințe pe țară a Uniunii Scriitorilor din România, afirma : „Proza noastră contemporană are de făcut

atribute indispensabile oricărei opere valoroase, sînt implicate astfel în esența însăși a artei, chiar dacă sesizarea lor scapă simplei percepții. Există însă și pericolul gratuității — iar pe un alt plan, al impostură —, al metaforismului care suplinește cunoașterea superficială a vieții, posibilitatea alunecării în parabole absconse, alegerea unor simboluri ambigue, stranii — toate acestea în numele unui așa-zis modernism sincron artei universale contemporane, în fond, estompînd dorința de originalitate cu orice preț, lipsa de talent.

Însă, cum remarcam deja, literatura ultimilor ani, și îndeosebi cea a „tinerilor", oferă numeroase exemple de folosire talentată a procedeelor metaforice în reflectarea transformărilor fundamentale, a cizelării, a procesului de desăvîrșire a conștiinței socialiste în țara noastră în etapa actuală.

O ilustrare aproape completă a tendințelor de înnoire a prozei noastre din ultimii ani — de la calitățile și pînă la unele pericole de care avertizam — o oferă literatura scriitorilor : Fănuș Neagu — în special : *Dincolo de nisipuri* și *S-a mutat o stea*, remarcabile prin incifrarea unor atitudini etice noi, prin reinterpretarea unor permanențe umane, — Șt. Bănulescu — mai ales piesele din ultimul volum, *Iarna bărbaților* : *Mistreții erau blînzi*, *Satul de lut* și celelalte, deși simbolul se diluează, convertindu-se într-o atmosferă puternic sugestivă, — N. Velea — ale cărui ultime povestiri pendulează spre tragicul unor existențe neobișnuite —, ca și alții, uniți într-un același efort de a se *adecva* prin forme și metode specifice noilor cerințe ale realității.

Dar, cel mai salutar cîștig al noii orientări literare este, fără îndoială, sensul mult mai strict, preocuparea accentuată pe care scriitorii o acordă imperativului de actualitate. „Dintre romanele — și afirmația poate fi extinsă la o bună parte din proza mai veche — care s-au scris la noi în ultimii ani, — remarca pe bună dreptate Ion Lăncrănjan — cele mai multe n-au tematică actuală, fapt care a stînjenit și stînjenește însăși dezvoltarea romanului contemporan" [10]. Ceea ce nu înseamnă că o operă avînd o tematică extrasă din realități trecute nu poate prezenta interes actual. Și Eugen Barbu făcea o observație nuanțată cînd spunea : „Poți scrie foarte bine în zilele noastre despre fanarioți dacă pui la bază viziunea științifică a cărților noastre de căpătîi, căutînd cauzele sociale ale exploatării, și poți să fii cu totul neinteresant descriind o uzină a anului 1965 cu mijloacele literare ale lui Grigore Pleșoianu" [11]. Precizarea talentatului

---

saltul de la fresca socială în care temele principale au în vedere relația dintre om și istorie și actul lui creator în vederea construirii socialismului, frescă în care experiența unică și talentul specific al autorului nu-și pun pe deplin pecetea asupra evenimentelor descrise, și să treacă la opere mai concentrate (care, bineînțeles, nu exclud fresca de mare întindere), în care temele acestea se păstrează și se diversifică și apar colorate puternic și însoțite de semnificații inedite, originale și autentice, prin limitarea descripției la cunoașterea și experiența scriitorului și eliminarea literaturizării și a invenției de raporturi și probleme exterioare cunoașterii scriitorului" („Gazeta literară", nr. 9, 25 februarie 1965).

[10] Ion Lăncrănjan, *Examenul romanului*, „Luceafărul", 7 noiembrie 1964.

[11] *Cu Eugen Barbu despre romanul contemporan, realism ș.a.*, „Contemporanul", 5. februarie 1965.

romancier are în vedere ceea ce am numi *actualitatea de esență* implicită și, într-un anume sens, determinantă pentru valoarea operei de artă. De o stringență mai acută, însă, și de o îndoită valoare ni se pare a fi *actualitatea de problematică* — înglobînd-o firește pe cealaltă —, către care detașamentul cel mai tînăr de prozatori își îndreaptă tot mai mult interesul [12].

Și acestei necesități cată să răspundă chiar scriitorii care au dat opere memorabile, ceea ce constituie o dovadă în plus că etapa desăvîrșirii construcției socialismului este fertilă creației artistice de o înaltă valoare. „Am sentimentul — mărturisea Titus Popovici [13] — că expresia artistică a drumului parcurs de noi în cele două decenii se lasă prea mult așteptată".

Așadar o literatură în stare să satisfacă exigențele omului zilelor noastre, să-l reprezinte și să rămînă o mărturie definitorie a lui nu se poate dispensa de problematica majoră care-l animă, de complexitatea relațiilor etice în care-l antrenează istoria, de gravitatea răspunderilor pe care și le asumă omenirea în momentul de față, nu poate omite interesul omului modern pentru continua luptă de cucerire a naturii, pentru desăvîrșirea personalității umane în ansamblul ei. Or, către o astfel de *actualitate* de problematică sînt semne că se deplasează întreaga noastră literatură din ultima vreme, și mai ales proza tinerilor scriitori.

Făcîndu-se purtătorii de cuvînt ai acestui moment istoric, de cotitură în evoluția literaturii noastre, scriitorii — pe de o parte —, criticii — pe de alta —, încearcă de cîțiva ani încoace [14], prin ample discuții [15], să lămurească cele mai diverse probleme ridicate de crearea unor opere reprezentative, de o înaltă ținută artistică.

Scopul ultim, în fond, al acestei efervescențe artistice este crearea unor opere profund naționale, care să se ridice la rangul de universalitate, constituind în felul acesta o afirmare a virtuților artistice ale poporului român în etapa de înflorire a orînduirii socialiste.

Și acesta se poate atinge numai printr-o concepție cuprinzătoare a imperativului actualității, printr-o sinteză a specificului național — topit în esența operei — cu preocupările universale ale omenirii în momentul de față.

---

[12] Cerință remarcată la vremea respectivă și de Garabet Ibrăileanu într-o intervenție asupra „trecutului în opera de artă", reamintind ideile lui H. Taine despre scrierile lui Racine, *În fond, un artist nu copiază decît ceea ce vede, și nu poate copia altceva*: îndepărtarea și perspectiva istorică nu-i servesc decît să adauge la adevăr poezie" (Garabet Ibrăileanu, *Trecutul în opera de artă*, „Viața românească", anul II, 1907, octombrie, nr. 10).

[13] Din cuvîntul rostit la lucrările Conferinței pe țară a scriitorilor, „Gazeta literară", nr. 9, 25 februarie 1965.

[14] Discuțiile au luat un caracter de permanență mai ales după publicarea schiței lui Nicolae Velea, *În treacăt* („Luceafărul", 15 mai 1962), dată de la care acestea sînt continuate în toate direcțiile, tinzînd să soluționeze în întregime diversele probleme ridicate de actul creației artistice. În ultima vreme, însă, începînd mai ales din jurul lui 1 ianuarie 1964, tenta dezbaterilor vizează în special profilul de ansamblu al literaturii noastre noi, încercînd să surprindă specificul reflectării acestei epoci.

[15] Și dezbaterile de care vorbim au îmbrăcat o multitudine de forme, mergînd de la recenzia unor cărți și de la articolele special dedicate unor probleme, pînă la interviuri și mese rotunde și chiar pînă la apariția unor cărți înfățișînd în întregime puncte de vedere personale în această largă dispută (S. Damian, *Direcții și tendințe în proza nouă*, M. Novicov, *Literatura și viața*, I. D. Bălan, *Delimitări critice*, Ion Lungu: *Itinerar critic* etc.).

Or, asemenea opere nu se pot înălța decît pe fundamentul unei cunoașteri complexe a vieții, pe o intensă trăire personală a realității contemporane, singura în măsură să dea o înțelegere nuanțată a problemelor substanțiale ce se cer înfățișate artistic.

E bine că relația dintre artă și viață a stîrnit un așa de larg ecou în presa literară, constituind tematica unor cărți, subiectul unor „mese rotunde" sau al multor articole, însă avem impresia că s-a rămas doar la discuții cu caracter general, la afirmații programatice, fără a se încerca surprinderea unor principii de orientare în complexitatea relațiilor noi, socialiste, în reflexul lor literar.

Așa, Virgil Ardeleanu[16] constată că ultimele scrieri ale lui Petru Vintilă, Nicolae Țic, Al. I. Ștefănescu, tributare în mare parte viziunii reporterice-ști, suferă de idilism, ca urmare a unei viziuni simpliste asupra realității, a neaprofundării faptelor de viață, echivalînd totul cu schematismul datorat unei superficialități de reflectare, fără a întreprinde însă o analiză literară adecvat-explicativă, din care să reiasă punctul său de vedere afirmativ privind acele aspecte, probleme, eroi, interpretări, ce ar fi contribuit la veridicitatea operelor în cauză.

Pe de altă parte, unii critici implică în actul judecății de valoare cerințe anacronice, nejustificate de momentul istoric actual. Astfel, Ion Lungu, într-un ciclu de articole, trecînd în revistă „romanul marilor prefaceri sociale" din anii puterii populare, face o adevărată pledoarie pentru „romanul social" [17], nesesizînd prefacerile structurale din planul vieții ce impun astăzi — conform *relației de adecvare a structurii artistice la specificul epocii reflectate* [18] — un roman care să aibă în centrul preocupărilor sale puternica individualitate a omului contemporan.

Și aici credem că se află izvorul principal către care ar trebui să se îndrepte interesul scriitorilor; căci relația dintre individ și colectivitate capătă în momentul de față alte forme de manifestare și alte semnificații umane. Este observabilă astăzi frămîntarea individului de a-și sincroniza cît mai complet dorințele sale de ordin personal cu idealurile colectivității, încercarea de a se integra total unei vieți colective, pînă la a identifica actul social cu propria existență.

Iar pentru cunoașterea realităților vremii noastre, pentru discernerea semnificațiilor destinului uman în societatea socialistă, în ultimă instanță pentru crearea acelor opere mult așteptate, care să fie la înălțimea prefacerilor socialiste, trăirii artistului în *mijlocul vieții*, participării sale efective la

---

[16] Virgil Ardeleanu, *Idilism?* („Tribuna", 9 ianuarie 1964).

[17] Noțiunea de „roman social" ni se pare substanțial tautologică, întrucît prin natura reflectării artistice, „generalizatoare", orice roman, chiar dacă își îndreaptă obiectivul asupra unui singur individ, are caracter social, prin chiar trăirea de ordin social a oricărui om. Mai mult, chiar literatura alegorică, sau pur și simplu de observare a unui univers de obiecte, fiind concepută dintr-un unghi de vedere uman și avînd ca scop comunicarea unor idei sau sentimente este în mod obligatoriu tot *socială*.

[18] Vezi studiul nostru: *Probleme de tipologie a romanului românesc actual*, „Revista de istorie și teorie literară", nr. 3—4, 1964.

efortul general, e indicat să i se conjuge etapa reportajului [19], ca o primă posibilitate de confruntare estetică, „școala" schiței și a nuvelei, ce obligă la o exigență deosebită în alegerea faptelor de viață, la o concentrare dătătoare de tensiune, care impune, totdeauna, mai evident decît romanul, necesitatea sublimării unei idei, a unui mesaj.

Este, de asemenea, indiscutabil că, în procesul de înnoire substanțială a literaturii noastre, în clarificarea unor dezbateri estetice, în indicarea unor posibile direcții de dezvoltare, un rol însemnat revine criticii.

Și presa literară a consacrat spații largi problemelor legate de sarcina fundamentală de îndrumător a criticii marxiste, de necesitatea unei poziții avansate, anticipative, pe care trebuie să se situeze orice critică în judecata de valoare.

A fost pusă în evidență obligația profesională a criticului de a adăuga unei cunoașteri serioase a vieții (Marin Bucur) [20], o solidă cultură în stare să delimiteze, să izoleze și să caracterizeze originalitatea unui scriitor, a unei opere (Eugen Barbu) [20].

În această bază bipolară a actului critic stă, într-adevăr, garanția unor aprecieri cît mai obiective, a unor analize estetice profunde, a extragerii adevăratelor semnificații ale operei de artă. „Judecățile de valoare ale criticii literare — conchidea undeva Al. Căprariu [20] — trebuie să aibă în vedere, mereu, doi termeni la care să raporteze cărțile născute din prezentul socialist: viața socială actuală și marile realizări literare de odinioară".

Nu putem să nu remarcăm, însă, lipsa aproape generală a interesului criticilor de a face din procesul critic un act creator, de a ridica studiul critic la rangul de specie literară. Mai persistă încă — și aici credem că este cauza —, o înțelegere profesionistă a criticii literare, considerată a fi la îndemîna oricui, — pe de-o parte, pe de alta — o obsesie de corvoadă, de obligație de a scrie despre oricine și despre orice.

S-a ajuns astfel la scheme de structură, la articole critice stereotipe (tematică, acțiune, eroi, mesaj etc.), în uniformitatea cărora cu greu mai poți deosebi un stil personal, o viziune proprie.

Credem că, oricît de necesar ar fi procesul de obiectivare în actul critic, este timpul unei diversificări a modalității critice, cu mai multă preocupare pentru stilul personal; și, oricum, nu este de condamnat ceea ce Constantin Cubleșan denumea „eschivă a criticii față de anumite lucruri" [20] (decît numai dacă avem în vedere întreaga critică, teoretic datoare să se pronunțe despre fiecare scriere), în complexitatea fenomenului artistic existînd totdeauna acea consonanță preferențială în interiorul unor „familii de spirite" (v. Camil Petrescu) — care, neglijată, poate duce la cel mai scăzut nivel de profesionalism.

---

[19] De altfel, credem că se acordă o prea mare importanță reportajului ca *gen literar*, el nefiind, în fond, decît o formă publicistică de relevare promptă și nudă a noului, alcătuind în ansamblu o cronică vie a vieții, care poate oferi posibile confruntări cu expresia artistică însăși, sau servi viitorimii în judecata de autenticitate a operelor literare cu realitatea noastră.

[20] *Critica literară și confruntarea operei cu viața* (Masă rotundă), în „Luceafărul", nr. 2, 1964.

Nu înțelegem prin aceasta, desigur, prelungirea în artă, în judecata de valoare, a prieteniilor personale, premise suficiente de reducție a spiritului critic, de analize explicativ-îngăduitoare, de renunțare, în ultimă instanță, la principiile estetice marxiste.

Așa se încearcă uneori „explicații" în considerarea unor scrieri slabe, ca insuficiențe de maturizare de la genul scurt la roman, „scăderi inerente" [21]; alteori se găsesc scuze datorate debutului, fazei de început.

Astăzi procesul de dezvoltare a literaturii noastre a intrat într-o fază hotărîtoare, de înflorire generală și sigură; nu e cazul să judecăm o operă decît în corelațiile estetice, în individualitatea ei ultimă, în funcție de descoperirile umane pe care le relevă și de consonanța cu idealurile socialiste.

PROBLÈMES DE LA PROSE ROUMAINE CONTEMPORAINE

RÉSUMÉ

En prenant comme point de départ l'idée que pendant les deux dernières années surtout, un bond qualitatif s'est produit dans le domaine de la prose roumaine, les auteurs de la présente étude s'efforcent de découvrir les traits qui définissent ce bond. C'est le passage de la description quantitative épique de la réalité vers l'investigation analytique qui semble caractéristique pour le moment actuel du développement de la prose roumaine. La prédilection des jeunes prosateurs — car ce sont eux surtout qui déterminent ce tournant — se dirige tout particulièrement vers les conflits d'ordre éthique qui sont à même de refléter d'une manière plus convaincante les transformations que les réalités socialistes provoquent dans les consciences humaines.

Un emploi toujours plus ample de la métaphore, du symbole et de la parabole — qui assurent à la littérature sa modernité, tout en répondant aux préoccupations concernant la maîtrise artistique dans la prose universelle contemporaine, y est également évident. C'est pourquoi nous applaudissons à la tendance des jeunes écrivains de créer des œuvres qui intéressent l'homme contemporain non seulement par ce que les auteurs appellent *l'actualité d'essence* (inhérente à n'importe quelle œuvre d'art), mais surtout par *l'actualité des problèmes abordés* qui implique la précédente et qui se rapporte directement aux préoccupations les plus aiguës de l'homme actuel.

Après avoir souligné le caractère spécifique de l'étape actuelle de la prose roumaine, les auteurs passent en revue les principaux problèmes soulevés par la création d'œuvres artistiques qui correspondent à l'époque de parachèvement de la construction du socialisme.

Ces problèmes ont constitué l'objet d'amples débats dans la presse littéraire de ces dernières années.

A la fin de l'étude, les auteurs se mettent en devoir d'énoncer quelques principes de base dont la critique littéraire doit tenir compte lorsqu'il s'agit d'apprécier la valeur des œuvres.

---

[21] Pop Simion, *art. cit.*

ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНСКОЙ ПРОЗЫ

РЕЗЮМЕ

Утверждая, что за последние два года в особенности в развитии румынской прозы произошел качественный скачок, авторы статьи пытаются установить его характерные черты. В настоящий момент наблюдается поворот от количественно-эпического освещения действительности к ее анализу, предпочтение, отдаваемое молодыми прозаиками этическим конфликтам, с помощью которых можно более убедительно раскрыть изменения, внесенные в сознание человека социалистической действительностью. Столь же характерным является и все более широкое использование метафоры, символа и параболы, что придает литературе современное звучание и позволяет ей ответить на то стремление к художественному мастерству, которое наблюдается в развитии современной прозы в мировом плане. Но еще более отрадным является стремление молодых писателей к созданию произведений, способных интересовать современного человека не только тем, что авторы называют *„актуальностью по существу"* присущей всякому произведению искусства, но и включающей первую *„актуальностью проблематики"*, заключающейся в постановке наиболее жгучих проблем, стоящих перед человеком наших дней.

Раскрыв своеобразие современного этапа развития румынской прозы, авторы останавливаются на основных вопросах, возникающих в связи с созданием произведений, стоящих на уровне эпохи завершения построения социализма и легших в основу широких дискуссий в литературной печати последних лет, и в заключении высказывают свои соображения в связи с некоторыми основными принципами, которые должна иметь в виду литературная критика при определении художественной ценности произведения искусства.

CARACTERUL POPULAR ȘI CARACTERUL DE CLASĂ AL ARTEI *

DE

AL. SĂNDULESCU

Problema caracterului popular al artei ne impune mai întîi o definire precisă a noțiunii, întrucît accepțiile ei sînt diferite și nu o dată limitate, dacă nu de-a dreptul confuze. Unii au redus noțiunea de caracter popular la gradul de răspîndire a unei opere artistice în rîndul maselor; alții au raportat-o la gradul de accesibilitate al limbajului. Definițiile acestea sînt vădit unilaterale, neacoperind decît în parte esența fenomenului. Într-adevăr, în sfera noțiunii intră și cele două componente: gradul de difuzare și accesibilitatea, dar în istoria unei opere cu caracter popular ele pot uneori să lipsească temporar, știut fiind că artiști foarte mari au cunoscut la începutul carierii sau chiar în tot timpul vieții lor ostilitatea criticii și a contemporanilor. Aceasta pe de o parte. Pe de alta, diferența specifică nu poate fi obținută prin evidențierea a două trăsături care nu pot individualiza fenomenul. Oare textele de muzică ușoară, care uneori alunecă atît de mult sub nivelul artei, nu sînt foarte răspîndite și extrem de accesibile? Au ele în virtutea circulației rapide un adevărat caracter popular? Cele mai multe fără îndoială nu, ele constituind exact antipodul caracterului popular și anume efemerul, superficialul, inconsistentul.

Estetica marxist-leninistă definește caracterul popular al artei, pornind mai întîi de la însemnătatea ei pentru întreaga omenire, de la universalitatea ei. Această însemnătate decurge din faptul că marea operă de artă oglindește epoca în care a fost creată, aspirațiile ei umaniste, reprezentînd treapta cea mai înaltă atinsă de conștiința socială din acel timp. Afirmînd un ideal estetic și social care depășește limitele epocii respective și exprimînd cu o mare putere de emoție adevăruri general-umane, operele de artă autentic populare creează sentimentul continuității, propunînd generațiilor care se succed veritabile modele. Marx a observat acest lucru în ceea ce privește arta greacă despre care spunea: „Dificultatea nu constă în a înțelege că arta și epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dez-

* Referat susținut la seminarul de estetică marxist-leninistă din cadrul învățămîntului ideologic de la Institutul de istorie și teorie literară.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 2, P. 277–284, BUCUREȘTI, 1965

voltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele ne procură încă și astăzi o desfătare artistică și că într-o anumită privință servesc ca normă și model inegalabil". Secretul emoției îl găsea Marx în oglindirea magistrală de către arta greacă a unei perioade unice, irepetabile din istoria omenirii, anume a copilăriei a cărei naivitate sănătoasă îl va desfăta pe om totdeauna : „Un bărbat nu poate redeveni copil fără a da în mintea copilăriei. Dar nu-l bucură oare naivitatea copilului și oare el însuși nu trebuie să tindă ca pe o treaptă mai înaltă să reproducă adevărata sa esență ?. . . Și de ce oare copilăria societății omenești, acolo unde a decurs în formele cele mai frumoase, să nu aibă pentru noi un farmec veșnic, ca o treaptă care nu se va mai întoarce niciodată? Există copii rău crescuți și copii bătrînicioși. Multe popoare antice fac parte din această categorie. Copii normali au fost grecii" (*Contribuții la critica economiei politice*).

Caracterul popular este specific atît creației populare, cît și celei culte, dar el nu se manifestă întotdeauna în mod direct, ci uneori trebuie desprins dintr-o pînză foarte largă de contradicții. În primul rînd, în cadrul societăților împărțite în clase antagoniste acționează o ideologie dominantă a clasei conducătoare, care exercită o influență mai mare sau mai mică asupra artiștilor. În al doilea rînd, arta nu are totdeauna posibilitatea să se adreseze marilor mase, întrucît condițiile lor de viață economică nu le permit s-o recepteze. În feudalism și capitalism, arta rămîne în mare măsură apanajul unei elite intelectuale. Aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin că operele lui Rafael și Shakespeare, ale lui Goethe și Beethoven, ale lui Balzac și Tolstoi ar fi lipsite de caracter popular. Toate elementele lui există prin însăși existența capodoperei, prin definiție universală. Dar pentru a-i înțelege cum trebuie pe Rafael și Beethoven este necesar un minimum de educație estetică, iar pentru a te convinge în ce constă caracterul popular al romanelor lui Balzac și Tolstoi e necesară o judecată critică dialectică. Or asemenea acte intelectuale nu sînt posibile pe o scară largă decît în societatea socialistă.

Noțiunea de caracter popular are un caracter istoric. J.J. Rousseau, de pildă, vorbea mai ales de accesibilitatea artei, propunînd întoarcerea la formele ei primitive ; iluminiștii veacului al XVIII-lea legau problema caracterului popular de țelurile generale ale mișcării burghezo-democratice ; Hegel o considera cel mai important criteriu de apreciere a operei de artă. În fine, romanticii progresiști identificau caracterul popular cu lupta pentru libertate și egalitate socială, cu acțiunea de perfecționare morală a omului. Pentru Shelley, „poezia a conviețuit totdeauna cu artele care contribuie la fericirea și desăvîrșirea omului", iar pe poeți îi considera „legislatorii nerecunoscuți ai omenirii" (*În apărarea poeziei*). Victor Hugo cerea o artă cu caracter popular prin militantismul ei social și politic : „A existat în ultimii ani un moment în care nepăsarea era recomandată poeților ca o condiție a divinității. A fi indiferent însemna a fi olimpic. Oare unde s-a văzut asta ? E un Olimp care nu seamănă de fel cu cel adevărat. Citiți pe Homer. Olimpicii sînt numai pasiune. Un nemăsurat omenesc, aceasta este divinitatea lor. Ei luptă fără răgaz. Unul are un arc, altul o lance, altul o spadă, altul o măciucă, altul trăsnetul . . . Mîinile lor fac să se rostogolească tunetele de la un cap la celălalt al *Iliadei* și *Odiseii*". Iar mai

departe şi mai explicit : „Poetul e făcut pentru popor" . . .„ Gloria poetului e de a pune o pernă tare în aşternutul de purpură al călăilor ! " „Frumosul nu e înjosit atunci cînd el serveşte libertăţii şi îmbunătăţeşte soarta mulţimilor. Un popor dezrobit nu este prost sfîrşit de strofă. Nu, utilitatea patriotică sau revoluţionară nu răpeşte nimic poeziei "(*Împotriva artei pentru artă*).

Belinski concepea caracterul popular în strînsă corelaţie cu specificul naţional cu care uneori pare să-l confunde. Criticul democrat-revoluţionar stabilea un raport de filiaţie directă şi necesară între artist şi popor, între artist şi epoca sa : „Personalitatea poetului nu este ceva necondiţionat, stînd de o parte, fără nici o influenţă din afară. Poetul este înainte de toate om, şi apoi cetăţean al ţării sale, fiu al vremurilor în care trăieşte. El n-ar putea să fie influenţat mai puţin decît alţii de spiritul poporului şi al vremurilor" [1].

Pe deplin soluţionată problema caracterului popular ajunge să fie în lucrările clasicilor marxism-leninismului. Ideia unei arte accesibile poporului, a unei arte care să slujească idealurile umaniste şi să fie ancorată în frămîntările sociale ale epocii, aşa cum arătam, mai fusese afirmată. Dar condiţiile practice ca mulţimile să-l poată asculta şi înţelege pe Beethoven şi să-i poată admira pe titanii Renaşterii nu fuseseră văzute de nici un filozof sau istoric al culturii. Le-a revenit lui Marx şi Engels marele merit de a fi demonstrat că numai revoluţia socialistă rezolvă contradicţia : înstrăinarea artei de popor şi a poporului de artă, că numai în socialism caracterul popular dobîndeşte adevăratul său conţinut, prin crearea unor condiţii social-economice adecvate, care permit ca „fiecare om în care zace un Rafel să aibă posibilitatea de a se dezvolta în mod nestînjenit". Acum sînt puse pentru prima dată în lumină trăsăturile definitorii ale caracterului popular şi se creează premisele în vederea transferării artei către popor.

Datorită revoluţiei industriale — observă Marx şi Engels — „forţa productivă a muncii omeneşti a atins un asemenea nivel, încît s-a creat posibilitatea, pentru prima oară de cînd există omenirea, ca printr-o înţeleaptă repartiţie a muncii între toţi, să se producă suficient nu numai pentru a se asigura tuturor membrilor societăţii o consumaţie din abundenţă şi pentru a se crea un fond de rezervă îmbelşugat, dar şi pentru a se lăsa fiecăruia în parte suficient timp liber pentru ca ceea ce merită într-adevăr să se păstreze din cultura moştenită de-a lungul istoriei — ştiinţă, artă, relaţii între oameni şi altele, să fie nu numai păstrat dar şi transformat dintr-un monopol al clasei stăpînitoare într-un bun comun al întregii societăţi şi dezvoltat mai departe" [2].

Mai tîrziu, combătîndu-i pe proletcultişti, ca şi pe decadenţi, Lenin pleda pentru cultivarea tuturor valorilor autentice ale trecutului : „Frumosul trebuie păstrat, luat ca model, de la el trebuie să porneşti, chiar dacă-i „vechi". De ce să întoarcem spatele la ceea ce este cu adevărat

---

[1] V. G. Belinski, *Opere alese*, Ed. Cartea rusă, 1949, p. 275.

[2] Marx-Engels, *Opere alese*, E.P.L.P., 1955, vol. I, p. 600.

frumos, să renunţăm la folosirea lui ca punct de plecare pentru dezvoltarea ulterioară numai pentru că e „vechi"?" [1].

După opinia lui Lenin, caracterul popular constă în faptul că marea artă trebuie să se adreseze poporului, să-l educe multilateral şi să-i trezească simţul estetic prin opere exemplare, pe măsura capodoperelor clasice : „Dar nu părerea noastră despre artă prezintă importanţă. De asemenea, importă nu ceea ce oferă această artă cîtorva sute sau chiar cîtorva mii de oameni din numărul total al populaţiei, care se exprimă în milioane. Arta aparţine poporului. Prin rădăcinile ei cele mai adînci, ea trebuie să pătrundă în adîncurile maselor largi ale oamenilor muncii. Ea trebuie să fie pe înţelesul acestor mase şi apreciată de ele, să unească sentimentele, gîndirea şi voinţa acestor mase, să le ridice. Ea are menirea să trezească în ele simţul artistic şi să-l dezvolte" [2].

Preocuparea de a teoretiza problema caracterului popular a existat şi în istoria literaturii române. Ea va apărea mereu strîns legată de aceea a specificului naţional, a dorinţei de a făuri o literatură naţională. Răspunzînd exigenţelor epocii lor de luptă pentru libertate socială şi unitate naţională, aproape toţi scriitorii paşoptişti manifestă un viu interes pentru poezia populară, pe care o elogiază cu înflăcărare. Alecu Russo, Alecsandri, Kogălniceanu, C. Negruzzi, Bolliac, văd în creaţia folclorică izvorul principal al literaturii culte. Pentru ei, romantici exaltaţi şi progresişti, „poezia românilor este o comoară nesfîrşită de frumuseţi originale, care dovedesc geniul poporului". De aceea, paşoptiştii culeg şi publică poeziile populare (Russo, Alecsandri) şi nu pierd nici un prilej să le analizeze şi să le facă cunoscute în ţară şi peste hotare. Ideea de caracter popular al literaturii apare formulată mai explicit la M. Kogălniceanu, care în prefaţa la *Letopiseţele Ţării Moldovei* indică foarte clar elementele ei componente : poporul, societatea, istoria : „Artele şi literatura, expresiile inteligenţei, n-au speranţă de viaţă, decît acolo unde ele îşi trag originea din însăşi trupina popoarelor. Altmintrele, ele nu sînt decît nişte plante exotice pe care cel dintîi vînt ori le îngheaţă ori le usucă. Ca să avem arte şi literatură naţională, trebuie ca ele să fie legate cu societatea, cu credinţele, cu obiceiurile, într-un cuvînt, cu istoria noastră".

Definirea caracterului popular şi a specificului naţional, cel puţin sub raportul relaţiei dintre artist şi popor, o vom găsi şi la alţi mari scriitori, printre care la Eminescu, iar ideea că la formarea şi aprecierea valorilor literare trebuie să ia parte întreg poporul o vom întîlni şi în programul „Vieţii româneşti", la Ibrăileanu şi Sadoveanu. Dar aşa cum spuneam şi mai înainte, caracterul popular nu se realizează pe deplin decît în cadrul societăţii socialiste, cînd există posibilitatea ca artiştii să se adreseze unui auditoriu foarte larg şi cînd fenomenul artistic tinde să devină un fenomen de mase.

Încercînd să definim noţiunea de caracter popular arătam că ea se deduce din valoarea universală a marilor opere de artă, care oglindind cu profunzime epoca şi reprezentînd treapta cea mai înaltă atinsă de con-

[1] *Lenin despre cultură şi artă*, E.P.L.P., 1957, p. 616.
[2] *Ibidem*, ed. cit., p. 617.

ştiinţa socială din acel timp reuşesc să devină permanenţe ale culturii, transmiţîndu-se din generaţie în generaţie. Vom înţelege mai bine acest lucru dacă ne vom referi la caracterul de clasă al artei şi la raportul existent între artist şi concepţiile dominante ale epocii.

Se ştie că arta s-a dezvoltat în cea mai mare parte a istoriei în condiţiile societăţii împărţite în clase antagoniste, fiind expresia concepţiilor şi gusturilor unei clase sau a alteia. Pornind de la această teză, proletcultismul şi sociologismul vulgar au ajuns la interpretările cele mai simplificatoare şi mecaniciste, legînd direct dezvoltarea artei de baza economică a societăţii. Adepţii unor asemenea metode şi procedee ignorau ideea foarte importantă a clasicilor marxismului, potrivit căreia anumite epoci de înflorire ale artei nu concordă cîtuşi de puţin cu dezvoltarea generală a societăţii (Marx, *Contribuţii la critica economiei politice*) şi ideea reflectării mediate şi dialectice.

Artistul autentic, a demonstrat-o Lenin în cunoscutele articole despre Tolstoi, reflectă în mod obiectiv cel puţin unele laturi esenţiale ale vieţii sociale din vremea sa. Fără îndoială, el îşi exprimă în operă şi ideile sale subiective, care pot fi nu o dată greşite, sau chiar de-a dreptul reacţionare. Aceasta poate să limiteze într-o anumită măsură caracterul popular, dar în nici un caz să-l desfiinţeze (ex. cazul tragic al lui Dostoievski). Caracterul popular este întotdeauna potentat prin situarea artistului pe poziţia clasei celei mai avansate a vremii lui, ale cărei interese coincid în genere cu acelea ale poporului, în exprimarea aspiraţiilor umaniste. În articolul *La ce moştenire renunţăm*, Lenin oferă un strălucit exemplu de analiză dialectică, referindu-se concret la condiţiile istorice în care au activat iluminiştii, ca ideologi ai burgheziei în ascensiune : „Nu trebuie să uităm că atunci cînd au scris iluminiştii din secolul al XVIII-lea (pe care opinia unanim recunoscută îi încadrează în categoria conducătorilor burgheziei), atunci cînd au scris iluminiştii noştri din perioada 1840—1870, *toate* problemele sociale se rezumau la lupta împotriva iobăgiei şi a rămăşiţelor ei. Noile relaţii social-economice şi contradicţiile acestora mai erau încă într-o stare embrionară. De aceea ideologii burgheziei nu dădeau dovadă atunci de nici un fel de egoism : dimpotrivă, atît în Occident, cît şi în Rusia, ei credeau în mod absolut sincer în fericirea generală, şi o doreau în mod sincer, şi într-adevăr, nu vedeau (în parte nici nu puteau încă să vadă) contradicţiile orînduirii care lua naştere din orînduirea iobagă" [1].

O situaţie într-un fel asemănătoare constatăm din nou la scriitorii noştri paşoptişti. Cei mai mulţi dintre ei reprezentau aripa stîngă a burgheziei, aceea care agita şi care în fond va realiza, prin Cuza şi Kogălniceanu, unirea Principatelor şi împroprietărirea. Dar burghezia românească trădează curînd ideile de dreptate şi libertate socială, pactizînd cu moşierimea. Prin aceasta marii scriitori devin ei „burghezi" şi „reacţionari", aşa cum susţineau comentatorii proletcultişti? Alecsandri, Eminescu, Caragiale, care proveneau fie din burghezia funciară cu pretenţii de boierie (Alecsandri), fie dintr-o burghezie rurală de mijloc (Eminescu) sau dintr-o mică burghezie (Caragiale) oglindesc ei în opera lor în mod strict concep-

[1] Lenin, *Opere*, II, E.P.L.P., 1958, p. 491.

țiile clasei lor? Vom răspunde că le oglindesc și pe acestea,ca pe idei subiective, într-o măsură mai mare sau mai mică, dar, obiectiv, ei se ridică mult deasupra concepțiilor înguste de clasă. Artistul va manifesta oricînd o *atitudine* față de rînduielile sociale, moravuri, obiceiuri, atitudine de care a vorbit atîta la noi G. Ibrăileanu, și aceasta exprimă pe de o parte concepția de clasă, pe de alta, caracterul legăturii artistului cu poporul. Marii artiști, prin faptul de a oglindi realitatea obiectivă, se găsesc pe pozițiile cele mai avansate, pe pozițiile umanismului, deci în ultimă instanță ale poporului, chiar dacă ei nu se pot despărți de anumite idei greștite, ca rezultat al educației de clasă și al ideologiei dominante. Sînt îndeosebi cunoscute cazurile clasice ale lui Balzac și Tolstoi analizate, respectiv, de Marx și Lenin, încît nu mai insistăm asupra lor. O precizare trebuie făcută însă în legătură cu deosebirea netă care există între concepția despre lume și greșelile sau rătăcirile reacționare ale artistului. În manualul *Bazele esteticii marxist-leniniste* concepția despre lume este prezentată în elementele ei alcătuitoare : „La baza marilor opere de artă stau întotdeauna idealurile umanismului, încrederea în viață și în om, convingerea că rațiunea este capabilă să înțeleagă realitatea, revolta împotriva răului social, năzuința spre cele mai prielnice condiții de dezvoltare ale personalității umane".

Se pune întrebarea : legitimismul lui Balzac sau ideile pravoslavnice ale lui Tolstoi anulează dintr-un condei concepția lor despre lume, caracterul popular al operei lor? Evident că nu. Exemplificînd acum cu literatura noastră, putem spune același lucru, păstrînd proporțiile, despre scriitori ca Duiliu Zamfirescu, Octavian Goga, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga. Fiecare dintre ei au suferit o puternică influență a ideologiei dominante, Zamfirescu împărtășind idei conservatoare, Goga alunecînd pe panta șovinismului și politicismului burghez, Rebreanu și, mai ales, Blaga fiind adepții sau promotorii unei filozofii tipic idealiste. Sigur că această situație lasă urme, uneori destul de sensibile în opera lor literară, dar nicidecum nu-i anihilează valoarea. Explicația stă în faptul că ideile politice, filozofice și estetice pe care le-au îmbrățișat acești scriitori la un moment dat n-au afectat în întregime concepția lor despre lume și, implicit, realismul și umanismul operei lor. Duiliu Zamfirescu, deși de pe poziții conservatoare, ca și Balzac, rămîne un critic sever al parvenitismului burghez și unul dintre ctitorii romanului românesc modern. Pentru perioada dinaintea primului război mondial, în care scrie *Clăcașii* și toată poezia protestatară, Octavian Goga este una dintre cele mai puternice și mai emoționante voci din poezia românească. Rebreanu se înscrie ca unul din cei mai de seamă reprezentanți ai prozei noastre obiective, iar poezia lui Lucian Blaga, îmbogățită considerabil în anii dinaintea morții autorului, își păstrează o permanență artistică indiscutabilă. A nu le recunoaște caracterul popular, care se deslușește dintr-o întreagă țesătură de contradicții ar însemna să interpretăm mecanic și simplist, așa cum a procedat într-o vreme sociologismul vulgar. Îndrumarea cea mai limpede în această direcție ne-a dat-o

Lenin în amintitele articole despre Tolstoi, în articolele de combatere a proletcultismului şi în formularea teoriei celor două culturi naţionale. Spiritul leninist impune analiza multilaterală, ştiinţifică şi obiectivă a naturii sociale a artei, ca şi a condiţiilor social-istorice ale dezvoltării acesteia. Caracterul de clasă al artei trebuie discutat numai ţinîndu-se seama de faptul că raporturile sînt foarte complexe, că actul oglindirii artistice este mediat, şi numai în ultimă instanţă determinat de factorul ecomonic, că arta se dezvoltă inegal faţă de producţia materială (lege formulată de Marx), că artiştii mari depăşesc limitele ideologice ale clasei şi epocii lor.

Orice operă care spune ceva nou despre om, despre victoriile şi înfrîngerile lui, despre aspiraţiile lui spre frumos, adevăr şi dreptate este o operă cu caracter popular. Ideile subiective, greşite ale autorului rămîn pe plan secundar în raport cu profunzimea şi rezonanţa mesajului umanist. Diferit ca intensitate, caracterul popular este specific nu numai unor opere explicit realiste şi militante, dar şi altora care au fost create într-un păinjiniş de contradicţii filozofice sau estetice. Recunoscînd cu discernămînt critic valoarea unor poeţi ca Lucian Blaga şi Ion Barbu, implicit le recunoaştem caracterul popular pentru acea parte a operei lor care aduce efectiv o contribuţie la dezvoltarea liricii româneşti. Poezia de iubire şi a naturii (ex. *Mirabila sămînţă*) a lui Lucian Blaga sau poemele *După melci, Selim, Izarlîc* de Ion Barbu sînt argumente care ne sprijină afirmaţia. Descoperim în operele citate ale celor doi poeţi şi, evident, nu numai în ele, o laudă a universalului, a naturii prolifice şi generoase, a tot „ce sporeşte şi creşte-n izvorniţă", cum zice Blaga, un elogiu al omenescului şi o nobilă năzuinţă spre puritate şi frumos.

Artistul mare se impune ca novator şi de aceea poate fi o vreme mai puţin accesibil cercurilor mai largi. Aceasta nu înseamnă că opera lui e lipsită de caracter popular, ci se explică prin educaţia estetică deficitară a publicului, care se realizează în proporţii de masă abia în socialism, prin gustul estetic variabil de la individ la individ. Tudor Arghezi a fost unul dintre cei mai contestaţi poeţi din istoria literaturii române, dar cine va putea să nege caracterul popular al *Cuvintelor potrivite*, şi al *Florilor de mucigai*. Impresioniştii şi moderniştii în pictură au înfruntat împotriviri violente, dar cine nu admiră azi pe Manet şi Renoir, pe Cezanne şi Van Gogh? Caracterul popular exprimă în fapt universalitatea, umanismul şi perenitatea operei de artă. Aceste trăsături, cărora li se adaugă accesibilitatea şi gradul de difuzare sînt puse pe deplin în valoare în societatea socialistă, cînd se creează treptat condiţiile celei mai bune receptări a artei. Acum prinde viaţă cu adevărat ideea lui Marx, potrivit căreia tezaurul cultural-artistic al omenirii „să fie nu numai păstrat, dar şi transformat dintr-un monopol al clasei stăpînitoare într-un bun comun al întregii societăţi şi dezvoltat mai departe".

LE CARACTÈRE POPULAIRE ET LE CARACTÈRE DE CLASSE DE L'ART

RÉSUMÉ

Après avoir passé en revue les différentes acceptions de la notion de caractère populaire à des époques différentes, l'auteur insiste davantage sur la définition fournie par les classiques du marxisme-léninisme. Il analyse par la suite, afin de mieux élucider le problème, le caractère de classe de l'art, tout en mettant en évidence le fait que les grands artistes et écrivains dépassent toujours les limites étroites d'une conception de classe. Le caractère populaire est considéré par l'auteur de l'article comme expression de l'universalité, de la conscience sociale la plus élevée d'une époque, de l'humanisme et de la pérennité de l'œuvre d'art. En invoquant quelques exemples de l'histoire de la litterature roumaine, l'auteur démontre l'existence du caractère populaire — dans une mesure plus ou moins grande — dans des œuvres très contradictoires au point de vue idéologique et politique, mais qui conservent un grain d'humanisme, ainsi que l'éclat du grand art.

НАРОДНОСТЬ И КЛАССОВОСТЬ ИСКУССТВА

РЕЗЮМЕ

Остановившись на различных концепциях народности искусства, выработанных на протяжении длительного периода, автор более широко останавливается на определении, данном классиками марксизма-ленинизма. Стремясь раскрыть проблему как можно полнее, автор ставит вопрос о классовом характере искусства, подчеркивая, что великие художники и писатели всегда выходят за узкие рамки классовой концепции. Народность искусства рассматривается в статье как выражение универсальности, наиболее высокого общественного сознания данной эпохи, гуманизма и жизненности произведения искусства. Рассматривая ряд примеров из румынской литературы, автор доказывает, что народность — в большей или меньшей степени — присуща произведениям, весьма противоречивым с идеологической и политической точки зрения, но сохраняющим зерно гуманизма и блеск подлинного искусства.

INTRODUCERE ÎN FOLCLORISTICA POLONĂ (II)

DE

I. C. CHIȚIMIA

Pînă la jumătatea secolului al XIX-lea există în folcloristica polonă o efervescență în spirit romantic. Se adună cu pasiune și se prezintă metaforic „vestigii" ale culturii populare și se culege „poezia" poporului. Este o atmosferă care coincide cu ceea ce se întîmplă și la alte popoare, într-o primă fază a folcloristicii.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în secolul următor, în cercetările folcloristice își face loc tot mai mult spiritul științific. Cultura populară — se consideră — este legată de viața omului din cele mai vechi timpuri și trebuie studiată în complexul culturii umane, în diversele ei faze de civilizație. În acest fel, folcloristica este integrată, în dese cazuri, studiilor de antropologie și etnologie. Mult mai tîrziu se va constitui ca o știință proprie.

Idei și cercetări științifice. Trecuse destul timp, aproape o jumătate de secol de culegeri și de experiențe în domeniul folclorului, pentru a se face judecăți obiective asupra rezultatelor și asupra metodei de cercetare în viitor. Cel dintîi care a întreprins lucrul acesta a fost poetul polon **Ryszard Wincenty Berwiński** (1819—1897). A pornit la drum ca orice romantic, dar a sfîrșit prin a lua o poziție critică, a defini caracterul culturii populare și a trasa metoda științifică de cercetare folclorică.

Berviński s-a născut în părțile de apus ale Poloniei, intrate sub ocupația Prusiei, unde după 1840 [illegible]ițiile de viață și muncă s-au îmbunătățit, într-o măsură, sub in[illegible]deilor democratice și a amenințătoarelor mișcări democratice [illegible]pului. Într-o casă cu zece copii, Berwiński a venit de mic în cont[illegible] literatura populară, prin lumea satului în mijlocul căreia a crescut : „am crescut la sat, în legătură directă cu poporul, ale cărui povești și basme am avut prilejul să le cunosc încă din copilărie". Originea sa socială nu era țărănească, dar a trăit cu familia sa în regiune de țară. În 1830, a intrat pentru studii în gimnaziul de la Leszno (circa 70 km la sud de Poznań), cu limba de predare germană. Aci l-a cunoscut pe renumitul profesor **Jan Popliński** (1796—1839), fondatorul și redactorul

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 2, P. 285—322, BUCUREȘTI, 1965

revistei „Przyjaciel ludu", care a apărut între anii 1834—1849 și în care s-au publicat numeroase și valoroase materiale folclorice. În 1834, Berwiński a părăsit școala, fiindcă era zvăpăiat și nu-i ardea de carte în limba germană. A încercat să facă pe profesorul particular, s-a mutat la Poznań și a început să-și facă o pregătire de autodidact în domeniul literaturii polone. S-a întors apoi la gimnaziul din Leszno, ca din nou să-l părăsească în 1837, a trecut la Wrocław pentru examenul de maturitate, aci s-a înscris pentru studiile universitare trecînd ulterior la Berlin.

R. W. Berwiński a fost un neordonat, dar în același timp un talent îndrăgostit de literatura și de cultura poporului. A ținut legătura cu „Przyjaciel ludu" și aci, între 1836 și 1840, apoi în revista democratică „Tygodnik Literacki", între 1838 și 1840, a publicat primele sale opere, în fond povești și tradiții populare: *Banii îngropați la Zaniemyśl*, *Țăranul și dracul*, *Povestea celor doisprezece hoți* etc.

Berwiński a căzut la început în pasiunea acțiunii de dezgropare a vechilor comori și antichități populare. O impresie puternică a făcut asupra lui mai cu seamă K. W. Wójcicki, cu ale sale *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, publicate în 1837. Și el a început atunci cercetări pe teren, iar rezultatul l-au constituit *Listy z narodowej pielgrzymki* (Scrisori din pelerinajul prin țară), publicate în 1839 [1]. Scrisorile nu sînt însă atît descrieri etnografice, cît mai ales combinații istorico-literare [2].

Sub aceeași influență a publicat, în 1840, la Wrocław, *Powieści wielkopolskie*, în care a introdus și unele din lucrările publicate mai înainte în revistă. *Bogunka na Gople* din acest volum, de pildă, este o reconstrucție arheologică atît din punctul de vedere al conținutului, cît și al limbajului. Este înfățișată lupta îndîrjită și dramatică a strămoșilor slavi păgîni cu invazia creștinismului pe pămîntul polon, acțiunea operei desfășurîndu-se pe lacul Gopło. Berwiński a creat, pentru zugrăvirea acestor vechi întîmplări, o limbă artificială, plină de expresii vechi polone, de termeni luați din diferite limbi slave sau din limbajul vînătorilor și al pescarilor. Opera abundă în știri și relatări erudite, încît autorul a simțit nevoia să o însoțească atît de un glosar, cît și de bogate note, interesante, din punct de vedere etnografic. Berwiński militează acum, ca și Chodakowski, pentru aceeași veche cultură slavă de tip popular, care trăiește în masele populare și care trebuie să fie ajutată să ia locul culturii latino-polone. Încercarea este, negreșit, o aberație, dar ea este a vremii. De altfel Berwiński se amestecă din ce în ce mai mult în mișcările de răzvrătire ale poporului. În 1845 pregătește în Galiția, [illegible] cu alți patrioți polonezi, răscoala. Este prins și închis la Berlin cu un [illegible] de complotiști polonezi. Sentința din decembrie 1847 e aspră, dar revo[illegible]din lunile următoare eliberează pe toți întemnițații.

Europa este încălzită de soarele „primăverii popoarelor din 1848". Berwiński se agită în continuare, aleargă la Cracovia, Viena, Wrocław,

---

[1] R. W. Berwiński, în „Przyjaciel ludu", 1839, nr. 51—52.
[2] Cf. Adam Fischer, *R. W. Berwiński*, în „Lud", 37, 1946, p. 145.

apoi la Praga, la congresul panslavist, la care iau parte poloni, cehi, croați, sîrbi, ucrainieni (dintre ruși, Bakunin). Acest congres n-a fost străin de ideea comunității slave, lansată de Chodakowski, dar n-a dus la rezultatele scontate. S-a condamnat doar împărțirea Poloniei și s-a cerut autonomia popoarelor slave subjugate. Praga a fost atacată și discuțiile s-au întrerupt.

„Visurile" în legătură cu o renaștere a comunității slave, cu nou fundament de cultură și civilizație, se năruie la Berwiński. O primă trezire i-a dat-o închisoarea Moabit din Berlin, unde a avut răgazul să mediteze mai mult asupra culturii populare, bucurîndu-se și de îngăduința folosirii izvoarelor științifice. Aceste meditații l-au dus la o atitudine critică față de ceea ce crezuse el și alții despre cultura populară și s-a apucat să scrie o carte cu noi temeiuri științifice, pe care a terminat-o în 1852 și a publicat-o în 1854 la Poznań : *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki* (Studii despre literatura populară de pe poziția criticii istorice și științifice). Ideile emise în această carte, de Berwiński, sînt noi și revoluționare în folcloristică.

În primul rînd, literatura și materialele populare trebuie să fie culese fără nici o schimbare din partea culegătorului, fiind nevoie, pentru studii, de înregistrări autentice. O interpretare poate să fie greșită, va veni alta mai întemeiată, dacă textul e autentic.

În al doilea rînd, ideea unui fond pur autohton, de veche cultură populară, deosebit de cel al altor popoare, e falsă. Tradiții, povești, superstiții, credințe, obiceiuri și vrăji au putut trece de la popor la popor pe drumurile pelerinilor, ale negustorilor, prin legăturile bisericii etc.

În al treilea rînd, credințele și superstițiile populare nu sînt vestigii, cum s-a afirmat de unii cercetători, ale unei mitologii slave, ci sînt elemente dezvoltate și răspîndite în popor, în timpuri mai noi. Unele tradiții antice au fost răspîndite tocmai de biserică. Trebuie chiar să se țină seama și să se noteze, cînd materialele folclorice sînt adunate din regiuni în care a acționat biserica apuseană catolică sau din teritorii cu populații păstorite de biserica ortodoxă.

În al patrulea rînd, masele populare nu sînt o forță independentă complet de restul poporului, ci constituie o parte integrantă a poporului, avînd în trecut condiții speciale de dezvoltare a unei culturi materiale și spirituale. Totuși, această cultură nu se dezvoltă închis, ci suferă influența școlii, a cărții tipărite, a civilizației care înaintează.

La urmă, Berwiński conchide, în mod eronat, că poporul nu are propriu-zis o creație independentă și puterea imaginației lui mai mult „recreează" decît creează ceva complet nou.

Se poate spune că Ryszard Berwiński anticipează idei greșite, pe care le vor dezvolta mai tîrziu alți cercetători și învățați folcloriști în Europa. Lucrul acesta nu s-a remarcat nici în cercetările polone. Prin poziția critică însă, metoda comparativă și rezultatele la care a ajuns, lucrarea sa are *caracter teoretic* și este întîia în Polonia în acest sens.

Nouă, în lucrarea lui Berwiński, este părerea că poporul și cultura lui sînt așa cum îl ajută condițiile de viață și educația. Deci nu trebuie lăsat în voia soartei, ținut pe drumul vechi, pentru a ne entuziasma romantic de caracterul culturii lui antice. Poziția lui Berwiński este din

acest punct de vedere din cele mai avansate în ce privește dezvoltarea culturii și civilizației maselor populare.

În vremea respectivă însă, opiniile lui s-a întîlnit cu critici și numai o dată cu ivirea unor „școli științifice" în cercetările folclorice meritele lui au fost recunoscute deschis. Chiar dacă *Studia* n-au însemnat o schimbare imediată în cercetările folclorice, părerile lui Berwiński și-au croit drum și în scurtă vreme metoda științifică de cercetare a folclorului s-a impus. În orice caz, ideea reînvierii culturii vechi slave a căzut și acesta este semnul unei radicale schimbări în istoria folcloristicii polone.

În toiul unor acțiuni istorice, Berwiński nu putea rămîne numai la masa de lucru. A plecat la Paris și de acolo, în vara lui 1855, la Constantinopol, în vederea pregătirii luptei de eliberare a Poloniei cu acțiuni armate din nord, prin Suedia, și din sud, prin Țara Românească și Moldova. A acționat în spiritul poziției lui Mickiewicz, încercînd să apropie pe M. Czajkowski de tabăra „democraților" poloni din emigrație. Congresul de la Paris, din 1856, a pus capăt acestor încercări, prin înțelegerea între beligeranți. În anii următori, Berwiński încă mai credea în eliberarea armată a Poloniei. Înăbușirea răscoalei însă din ianuarie 1863 l-a deprimat și l-a amărît, mai ales că nu putuse lua parte la ea. În 1865, revine pentru scurt timp în țară. Se reîntoarce apoi în Turcia și duce viață grea. În 1874, arde hotelul „Hamburg" și o dată cu el se mistuie și opera în manuscris a lui Berwiński. Între altele, ard notele și materialele din domeniul etnografiei bulgare și sîrbești, adunate pe cînd colindase aceste țări cu o unitate militară turcească. Aceste materiale ar fi fost astăzi de preț pentru știință.

Urmărit de necazuri și suferințe, Berwiński s-a stins în toamna lui 1879, în mizerie, pe un pat de spital din Constantinopol. Poet de talent, R. W. Berwiński a fost și un învățat folclorist, care a fundamentat cercetarea științifică a culturii și literaturii populare.

Fiind vorba de activitatea folcloristică și etnografică în teritoriul de vest al Poloniei, grupată în această vreme mai cu seamă în jurul revistei „Przyjaciel ludu", trebuie să înscriem aici și munca depusă în această direcție în Silezia Superioară de **Józef Lompa** (1797—1863). Învățător de sat și scriitor, Lompa a dunat cu pasiune materiale folclorice și în anii 1843—1847 a publicat în revista de mai sus un număr de povești și basme ale populației polone din Silezia [3]. În 1849, a publicat noi povești populare în altă revistă locală [4]. Mai tîrziu, a tipărit o culegere de proverbe și zicale populare [5]. Dar cele mai multe materiale au rămas în manuscris. Unele, culese în 1843—1844, se păstrează în arhiva „Societății de etnologie" din Cieszyn [6], altele, adunate în 1846, se găsesc în Biblioteca orașului Wrocław sub titlul „*Märchen, Sagen, Sitten, Gebräuche und Aberglauben des schlesich-slavischen Volkes* [7].

[3] J. Lompa, *Klechdy czyli baśnie ludu polskiego na Śląsku*, în „Przyjaciel ludu", 1843—1847.

[4] Idem, *Powieścii gminne śląskie*, în „Dziennik górnośląski", 1849.

[5] Idem, *Przysłowie i mowy potoczne ludu polskiego w Śląsku*, Bochnia, 1848.

[6] cf. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, Varșovia, 1947, p. I, p. 33.

[7] *Ibidem*, p. 32.

Lompa a transmis din materialele sale și etnografului german K. Weinhold [8], care a publicat numai unele lucruri, ca bunăoară date despre desfășurarea nunții la polonii din Silezia, cu reproducere de orații [9]. Activitatea lui Lompa este una dintre cele mai bogate ale vremii.

La „Przyjaciel ludu", în 1874, a început să publice povești populare și **Roman Zmorski** (1822—1867). Poet și activist revoluționar, Zmorski a călătorit mult în țară, începînd cu regiunea din jurul Varșoviei, urcînd în nord, mergînd apoi în Pomerania pînă la Stettin și coborînd apoi în Wielkopolska și în regiunea Sileziei. A adunat în special basme și legende, înscriindu-se printre cei mai de seamă culegători în acest gen, cum va afirma mai tîrziu Jan Karłowicz. Din aceste materiale a reușit să publice doar un volum, la Wrocław, în 1852 : *Podania i baśni ludu w Mazowszu*. Este una din colecțiile importante de proză populară polonă.

Jumătatea secolului al XIX-lea cunoaște și alte figuri de folcloriști, care nu pot fi cuprinse în schița de față.

Principiile de cercetare științifică pe teren a folclorului le-a aplicat, pe cît i-a stat în putință, în cea mai mare măsură, **Oskar Kolberg** (1814—1890), în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Din acest punct de vedere s-a făcut un mare pas înainte. Kolberg este, în primul rînd, un titan al culegerii de materiale, fără egal, la data respectivă, după socoteala noastră, nu numai în Polonia, ci în întreaga Europă. Nu se poate face azi un studiu, în oricare din ramurile culturii populare polone, fără consultarea lui Kolberg.

Oskar Kolberg s-a născut în regiunea centrală a Poloniei, în satul Przysucha, circa 100 km la sud de Varșovia. Numele familiei fusese germanizat în vechime din „Kołobrzeg", susține O. Kolberg. Tatăl era inginer-topograf. Mama sa, Karolina Mercoeur, era de origine franceză, dar se născuse în Polonia, la Toruń. De la doica sa, Jużka Wawrzek, țărancă de lîngă Sandomir, a ascultat Kolberg, cînd era mic, cîntece populare și povești, de care a rămas impresionat toată viața.

În 1819, tatăl său, Juliusz Kolberg, este numit profesor de geodezie, măsuri și topografie la Universitatea din Varșovia și astfel familia se stabilește în capitală. În aceeași casă, despărțiți doar de un coridor, locuia K. Brodzyński, teoreticianul romantismului polon, care întreținea bune relații cu familia Kolberg și care notează în însemnările sale că Juliusz Kolberg era un îndrăgostit de literatură, mai ales de Jean Paul (Friederich Richter) și de Herder [10]. Deci copilul creștea în cultul creației populare, descoperită și prețuită de romantici. În aceeași casă, la etaj, locuia Mikołaj Szopen, profesor de limbă franceză la Universitate, tatăl ilustrului Fryderyk Szopen (1810 — 1849), care începuse să se afirme

[8] cf. St. Ciszewski, *W sprawie spiścizny naukowej po J. Lompie*, în „Lud", 17, 1911, p. 128—130.

[9] K. Weinhold, *Oberschlesischen Hochzeitsgebräuche*, în „Zeitschrift für deutsche Altertum", 6, 1848, p. 462—464.

[10] cf. Adam Fischer, *Oskar Kolberg*, în „Ziemia", V, 1914, p. 114.

ca un virtuos și pe care micul Oskar îl asculta cu nesaț, rămînînd cu pasiunea muzicii în suflet.

În 1824, Oskar Kolberg începe studiile medii la un liceu din Varșovia, întrerupîndu-le în 1830 din cauza răscoalei izbucnite în noiembrie 1830. Între timp ia și lecții de muzică. Deși după 1830 face studii de contabilitate, totuși O. Kolberg e atras mai mult de muzică. Citește în taină pe Kirnberger : *Einleitung zur Singkomposition*. Tatăl său este îndemnat să-l lase să se pregătească în direcția aceasta. Astfel, tînărul Oskar Kolberg studiază trei ani cu Józef Elsner, profesorul lui Szopen, și cu Feliks Dobrzyński. Merge apoi la Berlin, unde studiază doi ani cu Girschner și cu Rungenhagen (profesorul lui St. Moniuszko), teoria compoziției. Întors în țară prin 1836, cînd preocupările folclorice capătă în Polonia amploare, Kolberg are în față două perspective : compoziția muzicală personală și adunarea și valorificarea cîntecului popular polon.

Kolberg a renunțat la slava compoziției personale (pentru care se pare că nu era atît de dotat) și din 1839 a reînviat întru totul în el pasiunea pentru folclor a lui Zorian Dołęga Chodakowski, apucîndu-se de neîntrerupte cercetări și culegeri pe teren. A lucrat greu, fiindcă trebuia să muncească și pentru existență. La început dascăl de școală, din 1845 a devenit contabil în serviciul liniei ferate Varșovia-Viena, iar din 1859 pînă în 1861 este funcționar la trezorerie, după care dată se poate dedica mai mult publicării materialelor adunate, făcînd în continuare noi cercetări. În primii 20—30 de ani a trăit în privațiuni și sărăcie ca să poată economisi bani pentru a colinda Polonia în lung și lat, să adune materiale folclorice.

În 1871, primit în Asociația oamenilor de știință de la Cracovia, se mută de la Varșovia aci, capătă ajutoare bănești și reînnoiește cercetările pe teren, pe care le duce neîntrerupt, uneori pe cheltuială proprie, pînă în 1885. A dat dovadă de o muncă extraordinară, adunînd și publicînd pînă la moarte 32 de volume monografice compacte pentru diferite ținuturi [11], 6 volume apărînd postum, iar circa încă 30 volume așteptînd să fie editate. E curios, dar Kolberg n-a avut altceva mai drag pe lume decît folclorul poporului polon, nici familie, nici alte preocupări. La 31 mai 1889 a fost sărbătorit, iar la 3 iunie 1890 a închis ochii liniștit. Pe patul morții a dat îndrumări în legătură cu opera rămasă în manuscris și a făcut ultimele corecturi la ceea ce se găsea sub tipar. Cu o mînă obosită, dar înfiorată de dragoste, a mîngîiat pentru ultima dată hîrtia care conținea comorile poporului și apoi s-a dus. Profesor universitar n-a fost, dar studenții l-au purtat pe umeri pînă la groapă, ca pe un mare dascăl. De fapt, o „școală" a lăsat în urma sa, dar nici unul dintre cei care au apucat pe urmele maestrului n-au reușit să obțină roadele acestuia.

Opera lui Kolberg este monumentală și pe bună dreptate se poate afirma că „nici un popor nu se poate mîndri cu o colecție fenomenală ca a lui" [12]. Sub impuls romantic, Kolberg a pornit la adunarea cîntecului

[11] Nu intră în socoteală două prime volume de cîntece populare polone.
[12] Jan St. Bystroń, *Dawni ludoznawcy polscy*, în „Ziemia", XII, 1927, p. 172.

popular polon, publicînd în 1842 o primă culegere cu note muzicale, dedicată folcloriştilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea, de la Wac. Zaleski la Konopka [13]. În 1857 publică a doua culegere de cîntece. De data aceasta însă nu mai culege cu înflăcărarea romanticului care caută ceea ce e frumos în creaţia populară, ci înţelege să culeagă fără ezitare, în spirit ştiinţific, cîntecele populare în totalitatea lor. Culegerea din 1857 a fost publicată ca o primă serie [14]. În continuare însă, Kolberg şi-a dat seama tot mai mult că poezia populară este strîns legată de cadrul etnografic, a început să anexeze note şi lămuriri despre sărbători, ceremonii, obiceiuri, felul de viaţă al poporului şi în scurt timp a trecut de la metoda de prezentare pe specii literare, la metoda geografică de cercetare, alcătuind pentru fiecare regiune în parte monografii integrale, încadrate ciclului general: *Lud jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (Poporul, obiceiurile lui, felul de viaţă, graiul, legendele, proverbele, ceremoniile, vrăjitoriile, jocurile, cîntecele, muzica şi dansurile). La noua concepţie etnografică a ajuns Kolberg împins şi de realităţile sociale. Răscoalele polone din 1846 în Galiţia, apoi din 1863, l-au făcut pe Kolberg mai realist. S-a apropiat de masele populare cu altă înţelegere. A început să preţuiască nu numai „poezia" poporului, ci şi cultura lui socială şi materială. Astfel, Kolberg a cules fără încetare, revenind în fiecare regiune de mai multe ori şi publicînd serii întregi de tomuri [15]. E de ajuns să spunem că pentru regiunea Cracovia a publicat 4 volume, pentru regiunea Poznań 7 volume, pentru Mazowia şi Pocuţia cîte 4 volume etc. Culegînd cîntecul popular, Kolberg a înregistrat în opera sa peste 10 000 de melodii, neluînd în seamă materialele nepublicate, ceea ce constituie o operă uriaşă.

Din punct de vedere literar, colecţia lui O. Kolberg este deosebit de importantă, însumînd circa 12 500 de cîntece populare, peste 1250 de legende, mai mult de 660 de basme, peste 2 700 de proverbe, aproximativ 330 de ghicitori şi 15 spectacole teatrale. Inconvenientul e că materialele nu sînt ordonate sistematic şi se găsesc cu greu, mai ales că publicaţia nu are nici indice de materii. Totuşi, există şi volume întregi consacrate speciilor literare. Bunăoară, tomul al IV-lea din ciclul Cracovia conţine *basme* şi *proverbe*. De asemenea, volumele al IV-lea şi al V-lea, din ciclul Poznań, conţine cîntece populare, iar al VI-lea din acelaşi ciclu conţine basme. La fel, volumele al II-lea şi al III-lea, din ciclul Pocuţia, sînt compuse din cîntece, iar al IV-lea din basme. În orice caz, nu se poate azi face o cercetare serioasă în domeniul literaturii populare polone fără folosirea lui Kolberg. În ultima antologie a poeziei populare polone, scoasă de poetul Julian Przyboś, Kolberg este folosit mai mult decît oricare alt izvor [16].

---

[13] O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, Poznań, 1842.

[14] *Ibidem*, Seria I, Varşovia, 1857, 448 p., cu circa 900 melodii.

[15] Activitatea sa şi contribuţia în domeniul folclorului şi etnografiei, prezentate în revista „Lud", 42, 1955, p. 1—464, cu prilejul sărbătoririi a 140 de ani de la naşterea marelui folclorist polon.

[16] Julian Przyboś, *Jabłoneczka*, Varşovia, 1953, 512 p.

Spre deosebire de R. Berwiński, care vedea în literatura populară *simple reproduceri*, adeseori lipsite de valoare estetică, Kolberg are o încredere nezdruncinată în *puterea de creație* a țăranului polon. Ca etnograf, Kolberg și-a dat seama că „etnografia este o știință nouă, care are nevoie de materiale documentare, ca și istoria". De aceea, el s-a dedicat în special adunării acestora. Le-a grupat pe sectoare geografice, încercînd înăuntrul lor sistematizări pe specii. N-a ezitat însă să facă comparații cu date și știri vechi, scoase din cronici și documente, și să tragă concluzii.

Opera lui, așadar, nu este a unui simplu culegător, ci a unui om de știință etnografică la începutul acestei discipline în Polonia.

Oskar Kolberg a muncit titanic, s-a lipsit de orice alte plăceri omenești pentru a putea lăsa o operă excepțională în domeniul folclorului. La vremea lui a dat mai mult decît putea să dea o întreagă generație. Munca de culegere, soldată cu roade bogate, a fost continuată de alți îndrăgostiți ai culturii și literaturii populare.

Între aceștia se numără, în primul rînd, **Zygmunt Gloger** (1845—1910), istoric și folclorist. Îndemnul pentru folclor l-a primit de la K. W. Wójcicki, despre care am vorbit. A început să adune „proverbe, cîntece și legende", în vacanțe, în satul natal și apoi în satele vecine. În timpul studiilor la Școala Centrală (Universitate) de la Varșovia (1865—1868), a cules folclor de la oamenii de serviciu, care erau de origine sătească. Aci, la Varșovia, s-a împrietenit cu O. Kolberg, care pentru unele cîntece i-a notat melodiile. Între 1868 și 1871 a făcut culegeri în regiunea Cracoviei, între timp publicînd articole sau broșuri mai întinse, ca cea despre ceremonialul de nuntă [17]. A folosit și texte vechi de cîntece, descoperite la diferite persoane, sau culegeri nepublicate, ca cea făcută în regiunea Płock de Dębski.

În privința culegerii de cîntece populare, Gloger atrage atenția că *versurile trebuie să fie înregistrate de culegător în timpul executării cîntecului*, căci numai melodic cîntărețul păstrează forma dată a creației și nu adaugă sau scoate expresii [18].

În spiritul vremii, Gloger crede că multe elemente de cultură și literatură populară se pierd și este cazul să fie culese cît mai rapid. De asemenea, arată, în felul în care a făcut-o A. Lambrior la noi, că în trecut cîntecul eroic popular a fost cîntat la curtea nobililor poloni. Ceremonialul de nuntă și alte obiceiuri se practicau aproape la fel în popor și în societatea aristocratică. Propulsarea uneori a elementelor folclorice în rîndurile nobilimii era făcută mai ales de nobilimea măruntă, care stătea în legătură mai strînsă cu satul.

Z. Gloger n-a intenționat să facă numai muncă de culegător, ci și de valorificare a creației populare și de educare a maselor, pentru a-și prețui literatura și arta proprie și a le cultiva în continuare. De asemenea, el întocmește culegeri pe specii din toată țara (nu pe regiuni geografice): cîntece, basme și povești, ceremonia nunții, jocuri și petreceri etc. De

[17] Z. Gloger, *Obchody weselne*, Cracovia, 1869.
[18] Idem, *Pieśni ludu*, Cracovia, 1892, p. IV.

aceea, selecționează și cîntece mai vechi, adunate de Wac. z Oleska (1833), de K. W. Wójciki (1836), Zegota Pauli (1838), Józef Konopka (1840), Ludwik Zejszner (1845) sau O. Kolberg (1839). Lucrările și broșurile lui Gloger, în sensul acesta, al educației maselor, sînt numeroase. Uneori ele au de scop să trezească un mai mare interes între intelectuali, pentru creația populară [19]. Alteori, pun în lumină obiceiuri de peste an, însoțite de tradiții și cîntece [20].

În domeniul literaturii populare a cules și a publicat diferite broșuri de cîntece [21], basme [22], jocuri de copii [23], ceremonii din timpul anului [24], sau de familie [25], dar lucrarea cea mai importantă este *adunarea integrală de cîntece populare polone* [26] (însoțite de note muzicale), rămasă fără egal pînă la cea publicată în 1953 de Julian Przyboś. Defectul acestei culegeri este neprecizarea locului de unde provine cîntecul, ca și în colecția lui Alecsandri la noi. Culegerea aceasta însă a dat o imagine de sinteză completă asupra cîntecului popular, adesea legat de diferite sărbători de peste an, ceremonii de familie sau ceremonii de breaslă. Ținînd seama și de culegerile în alte specii literare, se poate afirma că Z. Gloger a muncit cu zel și a îmbogățit mult tezaurul folcloric polon.

Dar Gloger a fost preocupat, în spiritul lansat la începutul secolului de Chodakowski, de toate formele de cultură veche populară, construcții în lemn [27], urme arheologice [28], geografie istorică umană [29], încît concepția primordială în cercetările etnografice continuă și va căpăta o fundamentare științifică tot mai serioasă.

Dacă O. Kolberg și Z. Gloger au fost preocupați de ilustrarea culturii folclorice pe întreg teritoriul polon, alți cercetători s-au restrîns în mare măsură la anumite regiuni. Astfel **Lucjan Malinowski** (1839—1898), cu studii la Jena, Berlin, Petersburg, Leipzig, creatorul dialectologiei și al primei școli lingvistice polone, profesor de filologie slavă din 1876 la Universitatea de la Cracovia, a făcut cercetări mai ales în Silezia, dînd, între altele, o lungă culegere de povești populare, în notație strict fonetică, cu semne diacritice [30]. În schimb, **Seweryn Udziela** (1857—1937) de origine țărănească, învățător de meserie, este preocupat în special de folclorul regiunii Cracovia (într-o măsură și Silezia), urmărind

---

[19] Z. Gloger, *Czy lud polski spiewa?*, Varșovia, 1905, 24 p.

[20] Idem, *Rok polski w życiu, tradycji i pieśni*, Varșovia, 1900.

[21] Idem, *Krakowiaki*, Varșovia, 1876, 153 p.; idem, *Pieśni dawne*, Varșovia, 1905, 75 p.

[22] Idem, *Baśnie i powieści*, Varșovia, 1879, 95 p.; ed. a II-a, 1889; ed. a III-a, 1898.

[23] Idem, *Zabawy, gry, zagadki* ..., Varșovia, 1891, 76 p.

[24] Idem, *Zwyczaje doroczne*, ed. a II-a, Varșovia, 1888, 61 p.

[25] Idem, *Obrzęd weselny polski*, Varșovia, 1902, 123 p.

[26] Idem, *Pieśni ludu*, Cracovia, 1892, 361 p. Înregistrarea muzicală de Zyg. Noskowski.

[27] Idem, *Budownictwo drzewne*, 2 vol., Varșovia, 1907—1909, 383 + 192 p.

[28] Idem, *Encyklopedia staropolska*, 4 vol., Varșovia, 1900—1903.

[29] Idem, *Geografia historyczna*, Cracovia, 1900, 387 p.

[30] L. Malinowski, *Powieści ludu plskiego na Śląsku*, în MAAE, IV, 1900, p. 3—80 și V, 1900, p. 3—261. Vezi și același *Powieści spiskie, ibidem*, IV, 1903, p. 126—152. Poveștile au apărut în ediție separată de-abia după cel de-al doilea război mondial: L. Malinowski, *Powieści ludu na Śląsku*, Cracovia, 1953, 256 p.; ed. a II-a completată: Cracovia, 1954, 268 p.

elementele de cultură materială și spirituală. A fost un mare animator și a publicat în special în revista „Lud" de la Liov [31]. Este creatorul și organizatorul Muzeului etnografic de la Cracovia, care a luat ființă în 1911. În ramura literaturii folclorice a lăsat numeroase culegeri, în special din Małopolska [32], încercînd și teoretizări în legătură cu adunarea și sistematizarea poveștilor populare [33].

Folclor și teorie folclorică. Adunarea de materiale folclorice a fost urmărită concomitent sau continuată cu sîrg, de alți folcloriști. Bogăția acestor materiale crescuse considerabil și erau necesare minți savante, care să pună în ordine conceptuală elementele de cultură adunate. O asemenea capacitate s-a ivit întîia oară cu *Jan Karłowicz* (1836—1903), care reprezintă în folcloristica polonă poziția pe care o ocupă B. P. Hasdeu în cea românească. Karłowicz este un multilateral: istoric, filolog și lingvist, etnograf. A făcut studii la Moscova (1853—1857), Paris, Heidelberg, Bruxelles, Berlin (1857—1860 și 1862), studiind în special istoria și muzica. A devenit un savant de renume european. Opera lui Karłowicz arată preocupări în domeniul istoric, folcloristic și lingvistic. De fapt, în concepția sa aceste domenii (în special ultimile două) se leagă strîns între ele, ca făcînd parte din cadrul larg al științei etnologice.

În 1871, publică un mic manual cu instrucțiuni pentru culegătorii de literatură și cultură populară: *Podręcznik dla zbierających rzeczy ludowe* [34]. Plecînd de la ideea curentă în vremea respectivă că folclorul este pe cale de dispariție, Karłowicz recomandă adunarea lui cît mai în grabă și nu numai de specialiști, ci și de nespecialiști, materialele acestora urmînd să fie trimise pentru studiere și valorificare cercetătorilor de pregătire specială. Karłowicz a folosit în mare măsură, de altfel, sistemul corespondenței în obținerea de materiale folclorice. El cere să se culeagă tot ce privește cultura și literatura populară (onomastică, limbă, obiceiuri, basme, cîntece, costum, unelte, construcții), „pentru reconstrucția mitologiei precreștine, a istoriei vechi și a istoriei civilizației în general". Se observă, așadar, și aici direcția Chodakowski, cu postulatul interpretării și al teoretizării etnografice, până la concluzii generale de civilizație și cultură. Această tendință s-a concretizat în lucrarea *O człowieku pierwotnym* (Despre omul primar), apărută la Liov, în 1903.

Karłowicz este considerat ca fondatorul științei etnografice în Polonia, avînd darul să trezească și interesul altora în această direcție

---

[31] A. Fischer, în „Lud", 35, 1937, p. 37—41.

[32] S. Udziela, *Bajki i opowiadania ludu krakowskiego*, în „Lud", IV, p. 80—83. Retipărire *ibidem*, VIII, p. 58—61. Același, *Hagada*, în „Lud", IV, p. 290—299 și multe altele în aceeași revistă. Numeroase basme, povești superstițioase a publicat în „Wisła", VIII, 1894, p. 227 și urm.; IX, 1895, p. 100; X, 1896, p. 1; XII, 1898, p. 131 și urm. XIII, 1899, p. 14 și urm.; XIV, 1900, p. 1 și urm.; de asemenea, în ZWAK, XVI, p. 1—57, în MAAE, VI, p. 3—123. În monografia *Krakowiacy*, 1924, p. 104 și urm. inserează povești și cîntece.

[33] S. Udziela, *O potrzebie zestawienia i uporządkowania opowiadań ludowych*, în „Lud", XI, p. 389—393.

[34] Varșovia, 1871, 13 p.

a studiilor teoretice. Cu pregătire de istoric şi filolog, muzicolog, „umanist de înaltă cultură, estet fin şi erudit inimitabil" [35], Karłowicz îşi dă seamă că luminarea şi reprezentarea vieţii din trecut nu va fi niciodată completă, dacă cercetătorii se vor restrînge numai la documentele de arhivă, la studierea formelor superioare de cultură, la rolul „personalităţilor" şi nu vor adînci elementele de cultură populară, reconstituind procesul de continuă înnoire al acestora, prin dispariţia unor elemente şi naşterea altora. Astfel, preocuparea de seamă a învăţatului polon devine etnografia, alături de munca în domeniul lingvisticii, mai ales al dicţionarelor [36]. În acest sens a ajuns la lucrarea de sinteză *Lud* [37], a doua încercare după cea dată de L. Gołębiowski în 1830.

Karłowicz a pus întîia oară în circulaţie în ştiinţa polonă termenul **folclor** [38], ca ştiinţă în general a poporului. Ulterior, „folcloristica" s-a fixat numai pentru preocupările şi studiile în domeniul culturii spirituale populare, cultura materială şi socială rămînînd în seama entografiei. Activitatea folcloristică propriu-zisă a lui Karłowicz a fost bogată şi se închide în mare măsură în paginile revistei „Wisła", întemeiată de scriitorii Adolf Dygasiński şi Artur Gruszecki în 1887 şi intrată din 1888 şi pînă în 1899 sub redacţia lui [39]. „Visła" a devenit, în mîinile lui Karłowicz, una din cele mai bune reviste de folclor din Europa. Pe urmele ei au pornit „Českí lid", „Živaja starina" sau „Lud", care va lua naştere mai tîrziu la Liov. Pe lîngă diferite specii de literatură populară [40], Karłowicz s-a preocupat în special de studirea şi *clasificarea cîntecului* [41], lucrare pe care din nefericire n-a apucat s-o termine, rămînînd încă o sarcină a celei mai noi generaţii de folclorişti [42]. În „Wisła" s-au publicat, pe de altă parte, multe materiale şi studii de folclor, datorită colaboratorilor, toate trecute pe sub ochii redactorului.

Jan Karłowicz a fost la curent cu toate cercetările de specialitate şi a ţinut legătura cu învăţaţi folclorişti europeni: J. Polivka, M. T. Sumţov, Serghei Soloviev, Čeněk Zibrt, H. Gaidoz etc. A publicat în reviste străine. În 1890 publică în „Melusine", p. 121–143: *La mythologie lithuanienne et M. Veckenstedt*, criticînd pe Veckenstedt pentru invenţiile lui din lucrarea *Die Mythen der Zamaiten*.

---

[35] Jan St. Bystroń, *Dawni ludoznawcy polscy*, în „Ziemia", XII, 1927, p. 172.

[36] Jan Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, 6 tomuri, Cracovia, 1900–1911; acelaşi, *Słownik wyrazów obcego ... pochodzenia*, Cracovia, 1894–1905. A colaborat şi la dicţionarul limbii polone comune, în 8 volume, retipărit în anii trecuţi, cunoscut sub numele de *Słownik Warszawski*.

[37] Jan Karłowicz, *Lud. Rys ludoznawstwa polskiego*, Liov, 1904.

[38] J. Karłowicz, *Folklore*, în „Wisła", II, 1888, p. 84.

[39] În 1899 s-a retras pentru a se dedica lucrărilor personale. „Wisła" a continuat sub redacţia lui Erazm Majewski între 1900–1905. Ultimul volum, al 20-lea, pe 1916–1917, a fost redactat de M. Wawrzeniecki.

[40] Bibliografia operelor lui Karłowicz în domeniul folcloristicii dată în „Wisła", 18, 1904, p. 192–288.

[41] Jan Karłowicz, *Systematyka pieśni ludu polskiego*, în „Wisła", III, 1889, p. 253–278 şi 531–543; IV, 1890, p. 393 şi urm.; 875 şi urm.; IX, 1895, p. 522 şi urm.; p. 645 şi urm.

[42] Jan Sadownik, *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*, în „Polska Sztuka Ludowa", 1956, p. 343–354.

În general, Karłowicz a dat un nou impuls cercetărilor folclorice și le-a înălțat, prin teoretizare și sistematizare, la un nivel științific, necunoscut pînă atunci. De acum înainte vor exista în continuare culegători, dar cercetările în domeniul culturii populare se remarcă, după cum vom vedea, în special prin participarea în cel mai înalt grad la problematica științei etnologice.

Instituții de cercetare folclorică. Între timp, cercetările și studiile folclorice trebuiau să intre în grija și organizarea unor instituții de cultură. În 1839, luase naștere la Paris La Société d'Ethonologie [43]. În Anglia se crease în 1844 o Subsection of ethnology pe lîngă Aborigenes Protection Society, iar Anthropological Society va activa după 1861 intens, sub influența lui Darwin, Huxley, Lubbock, Tylor și alții [44]. În Germania apare în 1865 buletinul „Archiv für Anthropologie", iar A. Bastian scoate, în 1869, împreună cu alți învățați, „Zeitschrift für Ethnologie". Apoi, în 1870, R. Virchov și Karl Vogt pun bazele unei societăți de antropologie și etnologie, care în scurta vreme împînzește țara cu 25 de filiale [45].

În Polonia, Academia de științe de la Cracovia apucă același drum și creează, în 1874, o Comisie antropologico-etnologică, care avea să se ocupe cu graiul poporului, literatura populară, cu ceremoniile și obiceiurile lui, munca la cîmp, construcții, unelte, costume, limitele „grupelor rasiale", observări asupra tipului fizic etc. Din 1877, Comisia antropologică începe să scoată un zbornic, la început sub redacția antropologului și folcloristului Izydor Kopernicki (1825—1891). Zbornicul poartă titlul „Zbiór wiadomości do antropologii krajowej" [46], și conține numeroase materiale etnografice și folclorice. Din 1896 își schimbă numele în „Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnografice" [47], continuînd să apară, cu o nouă și mică modificare de nume [48], pînă în 1925. Este publicația periodică anuală în care au publicat lucrări și materiale toți marii etnografi și folcloriști poloni: O. Kolberg, L. Malinowski, S. Udziela, J. Karłowicz, J. Kopernicki, K. Moszyński etc. Între 1887 și 1905 și apoi în 1916 va apărea lunar „Wisła", însumînd anual tomuri compacte de studii și articole care pun probleme și valorifică cultura și literatura populară.

Mai tîrziu, s-a simțit nevoia înființării unei asociații a etnologilor și folcloriștilor, care să coordoneze și să sprijine și mai mult munca în domeniul acesta. Instituirea unei asemenea asociații a fost propusă de Udziela încă din septembrie 1891, la Cracovia, la un congres al naturaliștilor. S-a format chiar un comitet de organizare, dar societatea n-a luat ființă. În 1893, s-a încercat din nou la Liov, fără succes. De-abia în 1895 s-a constituit, cu sediul la Liov, Towarzystwo Ludoznawcze

[43] Adolf Bastian, *Die Vorgeschichte der Ethnologie*, Berlin, 1881, p. 17.
[44] *Ibidem*, p. 128.
[45] A. Bastian, *op. cit.*, p. 36.
[46] Citez zbornicul acesta în abreviațiunea: ZWAK.
[47] Citat în abreviațiune: MAAE.
[48] *Prace i materiały* etc.

(Societatea de etnologie), la propunerea făcută de slavistul și folcloristul Antoni Kalina (1846—1908) la Congresul literaților și ziariștilor poloni din 1894 [49]. Towarzystwo Ludoznawcze a avut o activitate susținută și a înființat, prin membrii săi, numeroase filiale în Polonia de sud-est : Buczacz (1897), Wieliczka și Kraków (1898), Tarnów și Tatarów (1899), Chrzanów și Podgórze (1900). Un rol important în direcția aceasta l-au jucat folcloriștii locali, dascăli de școală, S. Udziela, L. Młynek, J. Świętek, etc. De la 64 de membri la constituire în 1895, Towarzystwo Ludoznawcze ajunge în 1898 la circa 500 de membri. Se remarcă intrarea în această muncă a oamenilor cu origine țărănească. Chiar din anul constituirii, 1895, asociația scoate buletinul „Lud", care apare și astăzi, și care este a treia mare publicație folclorică. Aci au publicat de asemenea toți marii folcloriști poloni studii și materiale folclorice, mai ales că după dispariția revistei „Wisła", „Lud" i-a luat locul în domeniul folclorului. În prima fază, însă, se remarcă în revistă insistența asupra culturii spirituale și sociale, inclusiv literatura populară, ceea ce ne interesează în mod special. Vom vedea mai pe urmă că stadiul actual al publicațiilor periodice este îmbogățit și cercetările polone se mențin pe loc de frunte.

Concepții și metode de cercetare. La sfîrșitul secolului al XIX-lea se disting în Polonia trei centre de cercetări etnografice și folclorice : Cracovia, Varșovia și Liov. Numărul cercetărilor și al culegătorilor va crește impresionant, dar ceea ce interesează, în primul rînd, este poziția științifică și teoretică în domeniul culturii populare, poziție care va înainta vertiginos și va ajunge la cele mai avansate linii. Oamenii de știință din acest domeniu vor avea o pregătire excepțională și vor discuta problemele, filozofic și teoretic, de la cel mai înalt nivel. Fiecare din ei va face școală și va transmite facla muncii urmașilor.

Dacă Jan Karłowicz, în 1871, și Roman Zawiliński, în 1887 (în primul număr din „Wisła"), susțineau graba cu care trebuie adunate de specialiști și nespecialiști, elementele de cultură populară, pentru a fi salvate de la pieire, mai tîrziu, într-un stadiu nou al muncii (1900), Erazm Majewski (1858—1922), arheolog și etnograf își dădea seama că materialele folclorice trebuie culese de oameni cu pregătire specială, care să înțeleagă rostul culegerilor și să știe unde vor să ajungă. Se merge tot mai mult pe drumul științei.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de prin anii 1860 înainte, încep să ia naștere și să se fundamenteze științific direcții și metode de cercetare în domeniul folclorului și al etnografiei. În primul rînd, punct de dispută a fost obiectul etnologiei, considerată de unii ca o știință care se ocupă de om și de formele umane de cultură, fiind legată deci de antropologie, de alții, în schimb, ca știința care se ocupă cu cultura popoarelor în general, accentuîndu-se caracterul ei umanistic, și fiind astfel conturată independent de antropologie. Direcția ultimă a cîștigat teren. Unii considerau apoi că etnologia trebuie să se ocupe numai de popoarele

[49] Jan Czekanowski, *Półwiecze „Towarzystwa Ludoznawczego"*, în „Lud", 36, 1939—1945, p. 35.

primitive (lipsite aparent de istorie) și de cultura lor (Th. Weitz, 1859; Steinthal, 1864; Adolf Bastian, 1884 etc.), alții socoteau că trebuie luate în considerație viața și cultura în faza folclorică a tuturor popoarelor (O. Peschel, 1876; Fr. Müller, 1879; Brinton, 1892 etc.) [50].

Termenul însuși de **etnologie** a trebuit să fie definit față de cel de **etnografie**. Etnologia este știința care bazîndu-se pe descrierile scrupuloase etnografice, deci cu simplu scop informativ, se ridică la considerații de ansamblu în ce privește nașterea și dezvoltarea culturii umane a tuturor popoarelor, sau grupelor de popoare. De aci termenii germani **Volkskunde** și **Völkerkunde**.

În privința metodelor de cercetare, două mai ales s-au concurat istoricește: metoda evoluționistă și cea istorică. Alte poziții s-au afirmat mai tîrziu. Evoluționismul s-a născut din concepția că etnologia fiind dependentă de antropologie este deci o știință a naturii și n-ar putea opera decît cu metoda științelor naturii, în care domina, la vremea respectivă, evoluționismul lui Darwin. În acest sens, A. Bastian, E. B. Tylor, Morgan, Andrew Lang, Brinton, J. P. Frazer și alții socotesc că formele de cultură umană s-au născut și s-au dezvoltat independent, dacă ne gîndim la legile de naștere și de dezvoltare a elementelor similare din natură. De aci celebra teorie antropologică de creație independentă, de pildă, a basmului, la diferite popoare.

Sămînța metodei istorice și a migrațiuni formelor de cultură a fost aruncată încă din 1859 de Theodor Benfey, prin publicarea operei *Pantschatantra*, dar fundamentarea etnologică largă a venit mult mai tîrziu prin formularea inițială a lui Fr. Ratzel (1887) și mai ales prin lucrările lui P. W. Schmidt (1906), B. Ankermann [51], Fr. Graebner [52], de la începutul secolului al XX-lea, în care se respinge ideea genezei independente a unui produs cultural identic în diferite colțuri de pe pămînt. Din momentul în care se descoperă, zic acești cercetători, forme asemănătoare ale aceluiași produs, larg repartizate pe pămînt, înseamnă că au un prototip, deci o geneză unică, urmată de o dezvoltare și o răspîndire istorică.

Completări la Graebner, în privința metodei istorice, a adus în 1937 P. W. Schmidt, în *Handbuch der Methode der kultur-historischen Ethnologie.*

Alături de aceste două direcții, evoluționism și istorism, fundamentale multă vreme în cercetările etnologice, s-a ivit mai tîrziu „funcționalismul sociologic", reprezentat prin germanii Richard Thurnwald și elevul său W. Mühlmann [53] și prin etnologul polon Br. Malinowski, emigrat în Anglia.

---

[50] Vezi pentru istorie P. W. Schmidt, *Die moderne Ethnologie*, Viena, 1906; R. Martin, *System der Anthropologie und anthropologische Bibliographie*, în „Korespondenzblatt der deutschen anthropologische Gesellschaft", 38, 1907; J. Dieserud, *The Scope and Content of the Science of Anthropology*, Chicago, 1908.

[51] B. Ankermann, *Kulturkreisen und Kulturschichten in Afrika*, în „Zeitschrift für Ethnologie", 37, 1905.

[52] Fr. Graebner, *Methode der Ethnologie*, Heidelberg, 1911, XVII (prefață cu considerații de metodă istorică datorită lui W. Foy) + 192 p.

[53] W. Mühlmann, *Methodik der Völkerkunde*, Stuttgart, 1938, VIII + 275 p.

Am prezentat datele de mai sus fiindcă în aceste linii de construcție se integrează cercetările folclorice și etnografice polone, mai ales după 1900, ajungîndu-se la poziții noi, originale. Cum era de așteptat, în știința polonă s-a manifestat întîi *evoluționismul*. Evoluționiștii au fost Jan Karłowicz [54], Erazm Majewski [55], Ludwig Krzywicki [56], Stanisław Ciszewski [57], evoluționist, cu o fundamentare nouă, după cum vom vedea, a continuat să rămînă etnologul polon de renume, K. Moszyński.

Fiecare dintre acești învățați, în cadrul larg etnologic al preocupărilor, a dat atenție și elementelor folclorice propriu-zise din cultura poporului. Astfel, **E. Majewski** (1858—1922) se ocupă, în afară de lucrările citate, de credințele poporului polon și de produsele literare populare în legătura cu barza [58], cucul [59], bufnița [60], macul [61] etc.

Stanisław Ciszewski (1865—1930) a făcut studii la Rappersville, Praga, Zagreb, Berlin și Leipzig; și-a întemeiat teoria etnologică-evoluționistă pe materiale slave, necunoscute pînă aci etnologilor străini, și a ocupat întîia catedră de etnologie, creată la Liov în 1910. Ciszewski a publicat materiale literare în „Zbiór wiadomosci" [62], un studiu despre mitul lui Midas în literatura populară [63], altul despre chipul femeii în credințele populare [64], teme din *O mie și una de nopți* în literatura populară [65] etc.

Un loc special îl ocupă între evoluționiștii **Kazimierz Moszyński** (1887—1959). Cu studii în Elveția, la Berna și Fryburg (1906—1909), a procedat la riguroase și sistematice cercetări pe teren în regiunea Ucrainei, Bielorusia, Polonia, Bulgaria, Iugoslavia etc. În 1926, i s-a creat la Cracovia catedra de etnografie și etnologie a slavilor, pe care a deținut-o pînă la moarte, devenind cel mai de seamă specialist în acest domeniu, intrînd în dispute de mare interes în legătură cu istoria culturii și civilizației popoarelor slave. În problema de metodă etnologică, Moszyński a adoptat, probabil, poziția cea mai rezonabilă astăzi [66]. Nu se poate nega nașterea independentă la diferite popoare a unor forme de cultură, după cum nu se poate respinge migrarea unor elemente de cultură. De asemenea, recunoaște meritele altor metode în cercetările etnologice.

---

[54] J. Karłowicz, *O pierwotnym człowieku*, Liov, 1903.

[55] Erazm Majewski, *Nauka o cywilizacji*, 2 vol., Varșovia, 1908—1911 (lucrare de sinteză pe baza cercetărilor și studiilor anterioare). Opera a apărut și în limba franceză. *La science de la civilisation* (1910—1911).

[56] L. Krzywicki, *Kurpie* (regiune polonă nordică), Varșovia, 1892; idem, *Ludy*, Varșovia, 1893.

[57] St. Ciszewski, *Krakowiacy*, Cracovia, 1894; apoi *Studia etnologiczne*, Varșovia, 1922 (aci bibliografia completă a studiilor sale) și *Prace etnologiczne*, 3 vol., Varșovia, 1925—1930. Alte lucrări în publicația „Lud".

[58] E. Majewski, *Bocian w mowie i pojęciach ludu polskiego*, Varșovia, 1891, 23 p.

[59] Idem, *Kukułka* ..., Varșovia, 1898, 24 p. (Extras din „Wisła", XII).

[60] Idem, *Sowa* ... Varșovia, 1898, 13 p. (Extras din „Wisła", XII).

[61] Idem, *Pochodzenie maku*, Varșovia, 1903, 30 p. (Extras din „Wisła", XVII).

[62] St. Ciszewski, *O morskich koniach*, în ZWAK, 11, 1887, p. 113.

[63] Idem, *Bajka o Midasowych uszach*, Cracovia, 1899, 26 p. (Extras din „Rozprawy Polsk. Akad. Um.", secția filologică, t. XXVIII).

[64] Idem, *Żeńska twarz*, Cracovia, 1927, 36 p.

[65] Idem, *Powieści z Tysiąca i jednej nocy*, în „Wisła", VI, 1892, p. 587 urm.

[66] De fapt și adepții istorismului nu mai rămîn la schematismul de altădată.

Într-o lucrare apărută în 1948, Moszyński numește metoda sa „evoluționism critic" [67] și consideră că fără să neglijeze alte metode de cercetare (istorică, geografică, filologică etc.), evoluționismul critic tinde la reconstituirea „în trăsături esențiale" a dezvoltării culturii umane, luate în întregime, nu desfăcută în regiuni și arii, avînd ca țel cunoașterea omului ca singura ființă capabilă de creație culturală, cum și descoperirea și stabilirea legilor care guvernează dezvoltarea culturii. În schimb, după Moszyński, istoricul critic (combate pe cel schematic) are de scop cercetarea și analizarea diferitelor „arii de cultură", fixarea cronologiei lor, punctele de plecare, migrații, suprapuneri, legile sociale etc. Metoda istorică ar fi auxiliară celei evoluționiste.

Între anii 1929 și 1939, K. Moszyński publică o lucrare monumentală despre cultura populară a slavilor [68]. Apoi, pe baza cercetărilor organizate sistematic pe teren în peste 100 de puncte, adună un bogat material și începe să publice un atlas de cultură populară polonă [69], necontinuat, punînd materialele adunate la dispoziția marelui atlas etnografic condus actualmente de prof. Józef Gajek. În atlasul publicat de Moszyński sînt interesante o serie de elemente de cultură polonă, care se găsesc și în cultura populară românească, cu nume identice (în traducere): „Cloșca cu pui" pentru constelația Pleiadei, „Calea laptelui" sau „Drumul robilor", „păsărea-suflet", cu existență în întreaga Polonie (la noi mai rar), luna nouă, invocațiile și credințele în legătură cu ea, vrăjeala de moarte în lingură etc.

Împotriva autohtonismului slavilor, emis de L. Kozłowski [70] și Jan Czekanowski [71], K. Moszyński a luat poziție, susținînd, pe baza unui lexic slavo-turco-tătar, originea slavilor din stepele Asiei. În secolele al VII-lea și al VI-lea î.e.n., limba protoslavă domina încă în stepele de nord ale Asiei [72]. Om de știință riguroasă, Moszyński a înțeles valabilitatea unor metode de cercetare deosebite de a sa, în anumite condiții, ca bunăoară cea a funcționalismului sociologic a lui Br. Malinowski. Unii dintre elevii săi, J. Obrębski și M. Gładysz, au adoptat chiar teoria lui Malinowski [73].

Metoda istorică a fost adoptată de **Jan Czekanowski** (n. 1882—1965), alt etnolog polon contemporan de faimă. A făcut studii la Zürich cu etnologul R. Martin (terminate în 1906) și apoi la Berlin, unde lucrează cu

---

[67] K. Moszyński, *Ewolucjonizm krytyczny na tle innych kierunkow w etnologii*, în „Lud", 38, 1947, p. 3—27.

[68] Idem, *Kultura ludowa Słowian*; t. I, *Kultura materialna*, Cracovia, 1929; t. II, 2 vol: *Kultura duchowa*, Cracovia, 1934—1939. Al III-lea tom îl avea în pregătire („Lud", 38, 226), dar în 1959 Moszyński s-a stins.

[69] Idem, *Atlas kultury ludowej w Polsce*, 3 vol., Cracovia, 1934—1936.

[70] L. Kozłowski, *Kultura łużycka i problem pochodzenia Słowian*, în *IV Zjazd historyków polskich w Poznaniu*, 1925, secția VI.

[71] Jan Czekanowski, *Wstęp do historii Słowian*, Liov, 1921, 326 p.

[72] K. Moszyński, *Badania nad pochodzeniem i pierwotną kulturą Słowian*. Cracovia, 1927, 140 p. Idem, în „Ziemia", XII, 1927, p. 163—169; idem, „Slavia", VI, p. 814—820.

[73] Anna Kutrzebianka, *Rozwój etnografii i etnologii w Polsce*, Cracovia, 1948, p. 36.

Luschan, datorită căruia întreprinde cercetări pe teren în Africa Centrală, în anii 1907—1909. Este prima mare intrare a unui învăţat polon în cercetările exotice [74]. Rezultatele acestei munci se văd în lucrarea sa în patru volume : *Forschungen im Nil- und Kongo-Zwischengebiet* (1917 — 1927). A făcut studii, de asemenea, la Petersburg. În 1913, ocupă catedra de la Liov, părăsită în chip ciudat, după trei ani de la înfiinţare, de Ciszewski. Catedra se intitulează de data aceasta de antropologie şi etnografie.

La congresul antropologilor, din 1911, în Germania, împreună cu P. W. Schmidt şi B. Ankermaol, argumentează valabilitatea metodei istorice în cercetările etnologice. Spre deosebire însă de alţi adepţi ai istorismului, Czekanowski susţine că trebuie luate în consideraţie nu asemănările, ci deosebirile formelor de cultură populară, pentru a ajunge la definirea exactă a culturilor naţionale. În anul 1913, publică *Zarys metod statystycznych*, prin care justifică aplicarea metodei statistice în cercetări. Ca o sinteză a cursurilor ţinute la Universitatea de la Liov, Czekanowski publică în 1927 *Westęp do historii Słowian* (Introducere în istoria slavilor), lucrare care susţine între altele autohtonismul slavilor şi care a produs o vie discuţie, mai ales între Moszyński, Vasmer [75] şi autor[76]. Între sintezele etnografice de valoare deosebită, Czekanowski dă, în 1935, *Rasy i ludy* [77], iar în 1938, împreună cu cîţiva dintre elevii săi, începe o operă de mari dimensiuni : *Człowiek, jego rasy i życie*, din care a apărut numai o parte, privind probleme generale, cum şi cultura umană în Europa şi Asia. Conducînd asociaţia Towarzystwo Ludoznawcze între anii 1926—1945, făcînd şcoală în domeniul etnologiei, Czekanowski, spirit erudit, încearcă mereu noi sinteze etnologice. În 1947 reia problema autohtonismului slavilor, într-o nouă lucrare [78], intervine apoi, cu prilejul unor studii ale lingvistului Valentin Kiparsky, în discuţia referitoare la autohtonismul popoarelor baltice şi a imigraţiei celor ugro-finice (susţine acest lucru) [79], prezintă critic sinteza cercetărilor antropologice privind pe slavi [80], sau face istoria elementelor de cultură materială, cum e aceea a carului şi atelajului la toate popoarele lumii [81]. Czekanowski este un etnolog cu o pregătire serioasă în domeniul antropologiei, în care a publicat mai multe lucrări, dintre care citäm ca accesibilă : *Recherches anthropologiques de la Pologne*, Paris, 1920 [82].

Între istorişti se numără **Stanisław Poniatowski** (1884—1945), un mare erudit, cu studii de matematici şi fizică la Politehnica din Varşovia

---

[74] Prima întreprindere, efectuată între 1882—1890 în Africa de apus, se datoreşte lui L. Janikowski (cf. K. Moszyński, în „Lud", 38, 211), dar fără răsunet.

[75] M. Vasmer, în „Zeitschrift für slavische Philologie", IV, p. 273—285.

[76] J. Czekanowski, în „Lud", XXVII, p. 41—56 şi „Slavia", p. 672—681.

[77] Vezi şi J. Czekanowski, *Człowiek w czasie i przestrzeni*, ed. a II-a, Varşovia, 1937 ; ed. a III-a, Varşovia, 1965.

[78] Idem, *Polska synteza slawistyczna*, Cracovia, 1947, 50 p.

[79] Idem, *Syntetyczne szkice V. Kiparskyego*, în „Lud", 41, 1954, pp. 183—241.

[80] Idem, în „Lud", 42, 1955, p. 465—521.

[81] Idem, *Z dziejów wozu*, în „Lud", 39, 1948—1951, p. 110—132.

[82] Vezi însă şi J. Czekanowski, *Zarys antropologii Polski*, Liov, 1930, XVI + 592 p.

(1902—1906), întrerupte din cauza condițiilor politice și continuate din 1906 cu studii de antropologie la Zürich, lucrînd cu antropologul B. Martin, etnologul Stoll și preistoricul Haierli. În 1911 și-a luat doctoratul în filozofie la Zürich, cu cea mai înaltă mențiune : „Unter Anerkennung vorzüglicher Leistungen" [83]. În anul următor, se întoarce în țară și lucrează în specialitate, apoi în 1914 pleacă în cercetări pe teren în Siberia de răsărit, întrerupte din cauza izbucnirii războiului [84]. A lucrat apoi ca director al Bibliotecii Universității de la Varșovia, pînă în 1919, ulterior devenind profesor la Universitatea Liberă, pînă în 1934, cînd s-a creat și a ocupat întîia catedră, în Polonia, de etnologie generală și etnografie străină. Patriot, este arestat de hitleriști în 1942, dus în lagărul de la Majdanek, apoi în 1944 în cel de la Grossrosen, din Silezia, unde se stinge brusc în ianuarie 1945, după ce familia îi pierise dramatic în anii precedenți.

St. Poniatowski a fost un erudit și un gînditor, predispus pentru meditații și dezbateri filozofice în probleme de cultură folclorică umană. El analizează, întîia oară filozofic, principiile metodei istorice în etnologie și încearcă în anii 1919—1922 o nouă clasificare și definire a științelor naturale și a științelor sociale, e drept cu unele complicații [85]. Fiind un gînditor, reia mai tîrziu problemele teoretice, supune criticii atît principiile istorismului, cît și ale funcționalismului, mai ales formulările confuze ale lui Mühlmann (*Methodik der Völkerkunde*) și găsește, ca și Moszyński, că în explicarea produselor culturale în etnologie pot fi de folos și alte metode. Învățatul polon clasează acum științele în trei grupe : fizice, ale căror obiecte nu au decît structură, în biologice, cu structură și funcție, la urmă venind grupa celor umaniste (științele sociale), cu structură, funcție și ideologie, adică „fundamentarea și valorificarea (dirijarea) structurilor și funcțiilor" [86]. Ultima lucrare, în schemă, dovedește dezvoltarea metodei sale de cercetare în etnologie pînă la proporțiile unui sistem de gîndire [87], neilustrat însă cu material și cercetări din cauza dispariției premature. A lăsat elevi în persoana lui E. Bulanda și Jan Manugiewicz.

Dintre lucrările de sinteză ale lui Poniatowski, de o deosebită valoare este *Etnografia Polski*, publicată în volumul al III-lea din enciclopedia *Wiedza o Polsce* (Varșovia, 1932, p. 191—335 + 30 pl.).

Școlii istorice polone îi aparțin și alți oameni de știință poloni. Dintre ei, un loc de frunte ocupă Adam Fischer, despre care ne vom ocupa însă în cadrul capitolului de literatură populară polonă. Dintre elevii lui însă, au rămas în viață, din ultimul război, numai **Józef Gajek**, actualmente profesor de etnografie la Universitatea din Wrocław, conducătorul

[83] Cf. „Lud", 36, 1939—1945, p. 26.

[84] Unele lucruri publicate în 1923 : *Materials to the Vocabulary of the Amur Gold*, Varșovia, 1923, 11 p.

[85] St. Poniatowski, *O metodzie historycznej w etnologii*, Varșovia, 1919, 19 p.; idem, *Zadanie i przedmiot etnologii*, Varșovia, 1922, 30 p.

[86] St. Poniatowski, *Mahavrata*, în „Lud", 36, 1945, p. 107—134.

[87] Idem, *Fakty etnologiczne i metody ich badań*, în „Lud", 37, 1946, p. 32—68.

și animatorul asociației Towarzystwo Ludoznawcze, după război ajunsă cu sediul la Lublin și ulterior la Wrocław. Întîia sa lucrare, din 1934, se ocupă larg de cocoș în credințele popoarelor din Asia, Australia, Africa, Europa și de diferite practici și ceremonii, în legătură cu această pasăre [88]. Lucrarea sa de bază privește cultura materială a Podoliei de apus, cultură care în multe privințe are corespondențe cu cea românească, după cum se poate vedea din această monografie, exemplară ca metodă și descripție [89]. Lucrarea care îl absoarbe însă acum pe etnograful polon este *Atlasul etnografic polon* [90], a cărui pregătire este foarte înaintată. Cercetările intense au loc pe o rețea de circa 50 de puncte stabilite pe teritoriul Poloniei. În baza unei metode etnografice, bine pusă la punct, după experiențe îndelungate, echipele lucrează susținut în fiecare an (în 1947 peste 1 000 de cercetători) și o mare parte dintre hărți au fost constituite. Negreșit, predomină și aici elementele de cultură materială, dar nu sînt neglijate nici cele de cultură socială sau spirituală. Metoda cartografică va putea fi folosită cu succes cel puțin în legătură cu creațiile de seamă din literatura populară aducînd lumini noi, ca răspîndire și influență a temelor și motivelor. Sub redacția lui Gajek apare de multă vreme și un excelent *Atlas de costume populare polone* [91]. De asemenea, sub conducerea lui, s-a lucrat un prețios indice bibliografic (pe materii, nume etnogeografice, nume de persoane, autori etc.) al volumelor 1-29 din „Lud" [92].

După cum se vede, Józef Gajek este animat de realizarea unor mari lucrări în colectiv și într-adevăr rezultatele sînt excepționale.

A treia direcție în cercetările etnografice polone o reprezintă **funcționalismul** în care, în primul rînd, e de amintit activitatea de răsunet mondial a lui **Bronisław Malinowski** (1884—1942), fiul lingvistului și folcloristului Lucjan Malinowski, amintit mai sus. Br. Malinowski a studiat la Cracovia chimia și filozofia, la Leipzig matematicile. S-a ocupat și cu științele naturii. Etnolog a devenit sub influența lui James Frazer. O lucrare despre familia australiană, publicată în 1913, i-a atras o primă faimă. Apoi cercetările în Noua Guinee și în insulele Melanesiene din nordul Australiei, între 1914—1920, și lucrările rezultate l-au impus definitiv [93]. În 1915,

[88] J. Gajek, *Kogut w wierzeniach ludowych*, Liov, 1934, 172 p. + 1 pl.

[89] Idem, *Zarys etnograficzny zachodniej części Podola*, Lublin, 1947, 190 p + 6 pl. Lucrarea conține numeroase desene și hărți.

[90] Vezi expunerea lui Gajek: *Polski atlas etnograficzny*, Lublin, 1947, 67 p. Un prim și interesant volum de probă (*Polski atlas etnograficzny*, Wrocław, 1958, fasc. I, 17 hărți) a fost prezentat la cel de-al IV-lea Congres al Slaviștilor de la Moscova, sept. 1958.

[91] *Atlas polskich strojów ludowych* (pe regiuni).

[92] Indicele publicat în „Lud", 40 (1952—1953), întreg tomul de 1111 p.

[93] Cercetările etnografice de teren la triburi primitive au devenit, de altfel, celebre. Scriitorul polon Wac. Sieroszewski, deportat în Siberia, a scris o monografie despre Iacuți: *„Dwanaście lat w kraju Jakutów*, Varșovia, 1900 (publicată întîi în rușește la 1896). E de amintit mai ales activitatea *Mariei Czaplicka* (1886—1921), cu studii la Londra și Oxford, stinsă la 35 de ani. Încă din 1912 a ținut cursuri de etnologie la Oxford. După 1914 a făcut explorări etnografice la indigenii din Siberia, la triburile turcești din Asia centrală, publicînd lucrările: *Aboriginal Siberia* (1914), *My Siberian Year* (1916), *The Turks of Central Asia* (1918), care împreună cu altele i-au creat celebritatea.

a publicat în Australia primele constatări pe teren: *Preliminary Results*. În același an publică, sub auspiciile Academiei de Științe de la Cracovia, o lucrare despre credințele primitivilor și formele de viața socială [94], cu care prilej respinge doctrina evoluționismului lui Frazer ca necorespunzătoare în problemele de cultură populară. Malinowski combate și metoda istorică în cercetările etnologice. El consideră că nu interesează geneza și căutarea genezei produselor culturale populare, ci funcția lor socială, care e dinamică și adesea se schimbă o dată cu condițiile și formele noi de viață. La această poziție a ajuns Br. Malinowski din contactul cu terenul, unde s-a arătat maestru. A avut pasiunea vieții în mijlocul naturii și între oameni socotiți înapoiați. A întins cortul alături de ei și a dus viața lor ani și ani de zile, luînd parte la bucurii și la griji. Ei l-au considerat de-al lor. Dotat cu un spirit excepțional de observație, a aflat ce n-au putut afla alții, veniți cu creionul, hîrtia și aparatul de fotografiat. A descoperit relațiile sociale neobservate pînă aci, care nu erau nici de familie, nici de prietenie sau de grup, ci de releu social, realizat prin daruri, transmise indirect [95]. A observat că magia, animizarea și vrăjitoria nu erau forme „preculturale" și „prelogice", cum afirma Frazer, devenite supraviețuiri („superstiții"), fără aderență funcțională în viața socială. Pe o insulă s-a dezlănțuit un uragan, împingînd apele mării peste populație, intrată în panică. A apărut magul, care cu o formulă cîntată, invocînd vîntul, ploaia și furtuna, a readus încrederea și liniștea printre localnici, dîndu-le posibilitatea să se regăsească și cu eforturi comune să salveze semeni și animale din ghearele stihiei, căreia la început li se lăsaseră pradă. Cîntecul n-a schimbat intensitatea furtunii, ci tensiunea psihică a oamenilor. În anumite stadii de civilizație funcționează, în interesul vieții omului, anumite forme de cultură materială și spirituală.

Teoria sa despre cultură apare complet în lucrarea editată post-mortem, în 1944, de Universitatea Carolinei de Nord : *A Scientific Theory of Culture*. Elementele de cultură sînt necesități organice ale vieții omului. Nu se dezvoltă nimic din ceea ce nu este necesar vieții grupului social. Elementele de cultură depind de condițiile de viață materială și spirituală. Elementele de cultură sînt încontinuu înnoite, alimentate și dirijate.

Br. Malinovski se ridică împotriva speculațiilor filozofice, împotriva, de pildă, a vechii concepții a totemismului. El afirmă că este necesară, în primul rînd, sublinierea condițiilor de viață socială, care întrețin practicile totemice sau practica altor credințe și obiceiuri. De aceea, socotește că descrierea precisă și științifică a faptelor de cultură, legate de viața omului, este esențialul în etnologie. De fapt, cu aceasta Malinowski coboară la concepția etnografică descriptivă a cercetărilor, dar metoda rămîne valabilă, cu unele observații critice, pe care le vom face mai pe urmă.

---

[94] Br. Malinowski, *Wierzenia pierwotnych w formach ustroju społecznego*, Cracovia, 1915. Lucrarea publicată prin grija prietenului său St. Estreicher, pe cînd autorul se găsea în cercetări peste mări și țări.

[95] Cf. E. Gross, *Br. Malinowski*, în „Lud", 38, 1947, p. 278 : această legătură socială e numită „Kula".

Într-o altă lucrare apărută, de asemenea, post-mortem, Malinovski pune problema „ciocnirilor de culturi", dintre care una, cea mai avansată, învinge și doboară, cel puțin în parte, pe cealaltă, ca în cazul întîlnirii dintre cultura „albă" și cultura autohtonă din Africa. [96]. Problema va fi reluată de K. Dobrowolski cu mai mult realism și mai multă pătrundere. Vederile lui Malinowski au avut răsunet și au făcut școală, mai ales că din 1927 a devenit profesor la Universitatea din Londra. Cu el a studiat folcloristul italian Giuseppe Cocchiara. Teoria lui, de tip sociologic, a cîștigat pe unii din elevii lui Moszyński, ca J. Obrębski și M. Gladysz [97].

Foarte aproape de Malinowski se află **Kazimierz Dobrowolski** (n. 1894), profesor la Cracovia de etnologie și sociologie, catedră, devenită, după ultimul război, de etnografie generală. A făcut studii la Cracovia, Viena, Londra și Paris. În 1934 a ocupat catedra de mai sus, prin trecerea lui Jan St. Bystroń la aceeași catedră de la Universitatea din Varșovia. A fost preocupat, în special, de problemele de colonizare și stratificare a populației, mai ales în Carpați, ceea ce ne interesează direct, fiind vorba de elementul păstoresc românesc, pe care îl vede prezent în cultura locală. În lucrările sale : *Przeszłość Podhala*, *Najstarsze osadnictwo Podhala* (1935), pune asemenea probleme. În 1937 prezintă în cadrul Academiei de științe referatul *Główne zadania etnografii polskiej* (Principalele sarcini ale etnografiei polone) [98], în care arată că în cercetările etnografice și etnologice nu se poate folosi numai o singură metodă, cu excluderea celorlalte. Dobrowolski admite diferite metode de cercetare, după felul problemei și genul materialelor pe care se bazează cercetătorul. Opinează, în special, pentru unirea metodei istoric-etnologice cu cea sociologică, numită funcțională, ținînd seamă de baza geografică, biologică, psihologică a fenomenelor studiate. K. Dobrowolski urmărește cercetarea dinamică a culturii populare integrate vieții sociale, formele actuale putînd ajuta la luminarea unui proces trecut (metoda retrogresivă)[99] iar cele vechi, detectate istoric, ajutînd la înțelegerea procesului de transformare al celor noi, în studiul culturii contemporane.

Teoretic, în 1951, Dobrowolski pune și problema „ciocnirii" de culturi diverse (agrară polonă cu cea pastorească româno-balcanică), cu aspect inițial antagonic, apoi de întrepătrundere și de naștere a unei noi culturi [100]. Învățatul polon și-a bazat teoria pe serioase cercetări la teren, în regiunea Carpaților poloni. Pe această cale, a ajuns și la descoperirea urmelor de cultură românească în această regiune. Încă din 1930 a publicat contribuții în acest sens, admițînd o veche migrație românească, chiar

---

[96] Br. Malinowski, *The Dynamics of Culture Change*, New Hawen, 1945, XVI, + 171 p.; ed. a II-a. New Hawen, 1946.

[97] Cf. Anna Kutrzebinka, *op. cit.*, p. 36.

[98] Vezi și K. Dobrowolski, *Les principales tâches de l'ethnographie polonaise*, Cracovia, 1938.

[99] Metoda folosită și susținută întîia oară în Polonia de istoricul T. Wojciechowski (1838—1919) în lucrarea sa *Chrobacja*, Cracovia, 1873. (Cf. și J. Gajek, în „Lud", 41, 1954, p. 242—256 și 42, 1955, p. 909—912)

[100] K. Dobrowolski, *Zderzenie kultur*, în „Lud", 1948—1951, p. 102 și urm.

macedo-română, spre nord [101]. Dar lucrarea de bază, în direcția aceasta, a fost prezentată, în 1951, Academiei de științe și așteaptă să fie tipărită. Din referatul care a însoțit-o și a fost publicat, reiese clar noua și serioasa contribuție a autorului în domeniul migrației păstorilor români în Carpații poloni [102].

În spiritul lui Dobrowolski, lucrează elevul său Roman Reinfuss, care a dat un număr de interesante lucrări [103].

Numărul cercetătorilor poloni în domeniul folclorului este extrem de mare (uneori cu preocupări de bază în alte domenii), dar direcțiile principale, ca și marile personalități, sînt cele arătate pînă aci. Oricare ar fi metodele inițiate și susținute și orice critici li s-ar aduce, rezultatele cercetărilor sînt de un înalt nivel științific. De fapt, învățații etnologi și etnografi poloni s-au înscris inițial sub emblema unei metode, dar pînă la urmă au sfîrșit prin a recunoaște și valabilitatea altor metode, după obiectul cercetării și posibilitățile de documentare. În fond, considerăm că nu se poate nega nașterea independentă a unor forme de cultură în diferite colțuri de pămînt, cerute fiind de condiții de viață similare. Totuși, în mers istoric, nu se poate nega nici contactul între grupuri mai mari sau mai mici de oameni și implicit migrația de elemente culturale. De asemenea, nu se naște și mai cu seamă nu se dezvoltă nici un element de cultură în afara necesităților de viață socială în grup. În condițiile civilizației primare, acest element nu e acceptat și se stinge. În condițiile luptei de clasă, nu se poate situa în afară de ea. Orice element de cultură are deci o funcție, de la necesități fiziologice la necesități politice și spirituale. În consecință, fie că vrem să ne ridicăm pînă la reconstituirea, în linii mari, a procesului de dezvoltare a culturii umane de tip folcloric, fie că vrem să analizăm și să definim numai anumite arii culturale, metoda de atacare a problemelor e complexă, așa cum, de altfel, învățații poloni au procedat în practică. Numai Malinowski vrea să rămînă la observație și descripție exactă, „științifică", a actualității, concluziile urmînd să vină de la sine. În știință însă, mintea umană nu se poate lipsi de meditație, nu vrea să rămînă numai la ceea ce este vizibil și palpabil, ci vrea să străbată și să reconstituie, prin logică și documentare, ceea ce scapă percepției directe a simțurilor, ceea ce aparține unor vremuri îndepărtate.

Oricum, știința etnografică și etnologică polonă a atins cu Czekanowski, Moszyński, Malinowski, Dobrowolski etc. puncte înalte. În aceste preocupări și cercetări de ansamblu însă asupra culturii populare umane, problemele de literatură au căzut pe planul al doilea, în ultima fază. Totuși, unii învățați, mai ales istorici literari, i-au dat atenție și literaturii.

---

[101] Idem, *Migracje wołoskie na ziemiach polskich* (1930); *Elementy rumuńsko-bałkańskie w kulturze ludowej Karpat Polskich* (1938); *Przyczynki do wpływów rumuńsko-bałkańskich w kulturze ludowej Karpat Zachodnich* (1938) etc.

[102] Lucrarea poartă titlul: *Studia nad pochodzeniem ludności pasterskiej w Karpatach Zachodnich* (cf. *Spraw. Polsk. Akad. Um.*, 42, 1951, p. 478—486). Vezi și I. C. Chițimia, în „Romanoslavica", VI, 1962, p. 257—258.

[103] Vezi R. Reinfuss, *Pogranicze krakowsko-góralskie*, în „Lud", 36, 1939—1945, p. 222—255. Idem, *Próba charakterystyki etnograficznej Rusi Szlachtowskiej*, în „Lud", 37, 1946; p. 160—235. Idem, *Łemkowie*, Lublin, 1948, 210 p.

III LITERATURA POPULARĂ POLONĂ

Cercetători şi cercetări în ultima fază. Etnologii şi etnografii s-au putut servi, în teoriile lor, în mult mai mică măsură de creaţia literară populară, decît de alte elemente de cultură. Nu e de mirare atunci că literatură populară e mai puţin scoasă în evidenţă în faza construcţiilor de teorii etnologice şi etnografice. Unii dintre cercetătorii culturii populare în general însă au stăruit şi în direcţia aceasta. Printre aceştia, sînt de amintit, în primul rînd, Adam Fischer şi Jan St. Bystroń.

Adam Fischer (1889—1943), a început ca romanist, lucrînd la Liov cu profesorul Eward Porębowicz, care avea şi preocupări folclorice şi care a publicat între altele o colecţie de cîntece populare celtice, germanice şi romanice [104]. În această primă perioadă (1909—1912), Fischer este preocupat de studii de literatură populară comparată, referindu-se mai ales la elementele romanice. Întîia sa lucrare tratează despre motivul ramurii înflorite [105], problemă asupra căreia atrăsese atenţia, din 1890, Frazer, în monumentala sa operă *The Golden Bough*. Se ocupă, de asemenea, de legenda lui Don Juan în literatura populară, de legenda lui Krakus, de povestea caprei „jupuite" etc.; începe să publice schiţe despre folcloriştii poloni (Gloger, Kołłątaj, Kolberg), pe care le va continua pînă la sfîrşitul vieţii, probabil în vederea unei istorii a folcloristicii polone, pe care n-a apucat însă s-o mai scrie. În 1912, Fischer şi-a luat doctoratul ca romanist. În 1910 este ales secretar al asociaţiei Towarzystwo Ludoznawcze şi din acest moment devine animatorul societăţii, pînă la sfîrşitul vieţii. Între 1908 şi 1924, Fischer lucrează în celebra Bibliotecă Ossolińska. În 1924, este numit profesor la catedra de etnografie polonă a Universităţii de la Liov, a doua catedră aci din domeniul culturii populare, creată în 1924, pe lîngă cea de antropologie şi etnologie, deţinută de Czekanowski, cu care, de altfel, Fischer şi-a trecut lucrarea de „abilitare" în 1921, cu titlul *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego* (Obiceiurile de înmormîntare ale poporului polon). Astfel, Fischer devine şi elevul lui Czekanowski. Înclinarea pentru studierea literaturii populare se va transforma în preocupare etnografică şi va pune accentul pe cultura socială a poporului: obiceiuri, ceremonii, credinţe etc. De asemenea, „Lud", care apare sub redacţia lui Fischer, din 1910 şi pînă în 1939 (izbucnirea războiului), în prima parte se ocupă în mare măsură de literatura populară, apoi de etnografie şi, din 1934, Fischer îi imprimă un caracter etnologic, pe care îl păstrează şi acum. Aşadar, schimbarea cercetărilor în domeniul culturii populare este oglindită şi în cea mai de seamă publicaţie periodică contemporană. Ultimul volum din „Lud" (al 36-lea), pregătit de Fischer, a fost distrus de război, în 1939 [106]. În cele mai grele momente din trecut, publicaţia s-a menţinut datorită zbaterilor redactorului ei. Acest învăţat, modest în atitudine, care era însă în realitate „Fischer Freiherr von Fischering", a preţuit cultura poporului şi a cercetat-o cu pasiune.

---

[104] Ed. Porębowicz, *Pieśni ludowe celtyckie, romańskie, germańskie*, Liov, 1909; ed. a II-a, Varşovia, 1959.

[105] A. Fischer, *Wątek odkwitającej gałęzi*, Liov, 1909.

[106] Cf. Jozef Gajek, în „Lud", 36, 1939—1945, p. 11.

Războiul, care a doborît mulți folcloriști poloni, l-a doborît și pe el prin greutăți de tot felul și la 22 decembrie 1943 a închis ochii prematur.

Opera lui Fischer este bogată și variată. A făcut cercetări pe teren, ca de pildă în Iugoslavia și Ungaria. A fost adeptul curentului istorist în cercetări, cu folosirea metodei etnogeografice. A scris un număr însemnat de articole și lucrări, consacrate literaturii populare. Chiar în lucrările sale de caracter sintetic etnografic, Fischer n-a neglijat literatura populară, cel puțin descriptiv, ca în lucrările despre cultura poporului polon, despre ruteni, polabi, luzicieni etc.[107]. În mod special s-a ocupat de teatrul popular[108], ceea ce ne interesează pe noi direct în privința unor spectacole. Fischer a căzut, în timpul războiului, împreună cu toți elevii lui, afară de J. Gajek, care îi continuă activitatea cu același zel și despre care am vorbit mai sus.

Între ultimii mari etnografi, **Jan St. Bystroń** (1892—1964) a dat cea mai mare atenție literaturii populare, mai ales cîntecelor populare. Adversar al școlii evoluționiste, Bystroń critică teoriile animistice ale lui Frazer și Mannhardt. Este adept al școlii sociologice a lui Durkheim și Mauss [109], luînd în considerare, în lucrările sale, și metoda de cercetare istorică. Dintr-o familie originară din Silezia, unde bunicul său, Andrzej Cinciała, a cules literatură populară [110], iar tatăl Jan Bystroń (1860—1902), profesor la Cracovia, s-a ocupat cu literatura populară scrisă (*Historiae Romanorum* etc.), Jan St. Bystroń a căpătat pasiunea literaturii și culturii populare, de care s-a ocupat în egală măsură pînă la sfîrșitul vieții. În 1925, a ocupat la Cracovia catedra de etnologie și etnografie, transformată la cererea sa, în 1930, în etnologie și sociologie. În 1934, a trecut la aceeași catedră la Varșovia, pe cea de la Cracovia ocupînd-o K. Dobrowolski.

În privința literaturii populare, Bystroń s-a ocupat în mod special de cîntecul popular polon, publicînd articole și studii despre mai multe motive (*Hero și Leandru, Cîntecul despre întîlnirea fratelui cu sora* etc.[111]) și încercînd o nouă ordonare și luminare comparativă a temelor. Continuă deci opera începută de Karłowicz. În 1924 publică o monografie asupra cîntecului popular polon într-o clasificare elaborată după concepția sa personală [112]. Întîi consideră patru grupe mari : (1. cîntece de ceremonial, 2. cîntece de caracter general, cîntate de oricine și oriunde, 3. cîntece profesionale, 4. cîntece regionale și de clasă socială). Apoi fiecare grupă are subîmpărțirile ei : cele de ceremonial se împart în ceremonial de familie (nuntă mai ales) și ceremonial de peste an ; cele de caracter general se împart în cîntece-balade [113], cîntece de dragoste și de caracter galant, cîn-

[107] Adam Fischer, *Lud polski*, Liov, 1926 ; Idem, *Rusini*, Liov, 1928 ; Idem, *Połabianie*, Liov, 1931 ; Idem, *Łużyczanie*, Liov, 1932 ; Idem, *Polacy*, Liov, 1934. În cadrul acesta, Fischer intenționa să se ocupe încă de etnografia Cehoslovaciei și Iugoslaviei (cf. „Lud", t. 36, 12).

[108] Adam Fischer, *Polskie widowiska ludowe*, Liov, 1916.

[109] Anna Kutrzebianka, *op. cit.*, p. 34.

[110] Din cîntecele adunate de Cinciała, din cele publicate de Juliusz Roger și de E. Szramek a alcătuit Jan St. Bystroń o colecție : *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*, Cracovia, 1934, 359 p. (cu melodii muzicale).

[111] Jan St. Bystroń, *Hero i Leander*, în „Prace Polsk. Tow dla Badań Europ. Wschodniej", IV, 1933—1934, p. 232—254 ; idem, *Pieśń o spotkaniu się rodzeństwa*, în „Lud", t. 32, p. 40—47 ; idem, *Pieśń o dziewczynie i przewoźniku*, în „Lud", t. 22, p. 63—71.

[112] Jan St. Bystroń, *Pieśni ludu polskiego*, Cracovia, 1924, 156 p.

[113] În culegerea din 1925 le numește „dume".

tece comice și cîntece de familie (de leagăn); grupa a treia, cîntecele profesionale, cuprinde cîntecele păstorești, marinărești, vînătorești, cătănești, cîntecele minerilor, ale cerșetorilor, cîntece hoțomănești și cîntece ale închișilor politici; a patra grupă are subîmpărțirile din titlu. E o clasificare potrivită cu caracterul cîntecului popular polon, care comportă totuși discuții. Ulterior, Bystroń a publicat o excelentă antologie a cîntecului popular polon, cu comentarii [114].

De literatura populară polonă, în general, Bystroń s-a ocupat într-o lucrare de sinteză, publicată în 1932, luînd în considerație versurile, proza, teatrul popular, paremiologia, folclorul copiilor etc. [115]. De asemenea, un loc însemnat îi acordă literaturii în ultima sa lucrare despre cultura populară polonă: *Etnografia Polski*, Varșovia, 1947, 235 p.

Încă din 1926, Bystroń a publicat o *Introducere în etnologia polonă* [116], în care face considerații de natură teoretică, filozofică, în legătură cu dezvoltarea culturii și a literaturii populare, avînd o concepție istorico-socială. În 1936, Bystroń publică o nouă sinteză despre cultura populară [117], demonstrînd și aplicînd concepția sociologică în cristalizarea formelor de cultură, legată de grupuri sociale de o anumită configurație și psihologie. Mersul istoric și varietatea culturii, luate în tablou integral, nu sînt altceva decît schimbarea percepției și variația de percepere și de dezvoltare culturală, legate strîns de varietatea mediului social în timp și spațiu. Altfel, cultura devine metafizică.

Bystroń a adus contribuții și în domeniul bibliografiei. În 1914, Fr. Gawełek a publicat o bibliografie folclorică cu peste 7200 de poziții [118]. În completare și continuare, Bystroń publică o nouă bibliografie în 1929[119]. Este de amintit apoi și lucrarea monumentală despre obiceiurile poporului polon, de tip popular în general, atît în straturile culte, cît și în masele poporului [120].

Cu Jan St. Bystroń a lucrat P. Caraman, publicînd o interesantă lucrare despre obiceiul colindatului la slavi și la români [121].

Cum era de așteptat, istoricii literari s-au ocupat de literatura populară în mare măsură ca izvor pentru literatura cultă. În sensul acesta pot fi citați Al. Brückner (1856—1939), Wilhelm Bruchnalski (1859—1938), Sansiław Pigoń (n. 1885) [122], Julian Krzyżanowski etc.

O atenție deosebită merită **Julian Krzyżanowski** (n. 1892), profesor de istoria literaturii polone la Universitatea din Varșovia, de o excepțională

[114] Idem, *Polska pieśń ludowa*, Cracovia, 1925, XLII + 119 p. Culegerea reprodusă întocmai la Chicago în 1946.

[115] Jan St. Bystroń, *Literatura ludowa*, în *Wiedza o Polsce*, III (Varșovia, 1932), p. 417—436. În 1933, a consacrat o lucrare specială proverbelor: *Przysłowia polskie*.

[116] Idem, *Wstęp do ludoznawstwa polskiego*, Liov, 1926, VIII + 176 p.

[117] Idem, *Kultura ludowa*, Varșovia, 1936, 462 p.; ed. a II-a, Varșovia, 1947, 451 p.

[118] Fr. Gawełek, *Bibliografia ludoznawstva polskiego*, Cracovia, 1914, XLII+328 p.; idem, *Bibliografia ludoznawstwa litewskiego*, Wilno, 1914, 77 p. (deci și bibliografie folclorică lituană).

[119] Jan St. Bystroń, *Bibliografia etnografii polskiej*, Cracovia, 1929, VI + 160 p.

[120] Idem, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, 2 vol., Varșovia, 1933—1934, 470 + 576 p.

[121] P. Caraman, *Obrzęd kolędowania u Słowian i u Rumunów*, Cracovia, 1933, 630 p.

[122] Bibliografia lucrărilor lui Pigoń în *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Cracovia, 1961, p. 7—94.

erudiție și activitate[123]. Specialist în literatura populară scrisă, a publicat, pe lîngă numeroase studii și ediții din acest domeniu, o prețioasă lucrare asupra romanului popular polon din secolul al XVI-lea[124]. Multe din studiile sale stau la hotarul dintre literatura cultă și folclor; în sensul acesta a publicat *Paralele*[125]. În 1938 a publicat legende și basme din Silezia[126]. În fond, în mod special a stăruit Krzyżanowski în direcția prozei populare, a basmului, a poveștii și a anecdotei, ramura de creație pentru care nu se încercase o sistematizare, ca în cazul cîntecului popular. De aceea, pe lîngă preocupările sale de istorie literară, a înregistrat tot ce s-a publicat în domeniul prozei populare și apoi a trecut la sistematizare. Astfel, încă din 1945, învățatul polon discută modul de clasificare a literaturii populare, analizînd sistemele Antti Aarne, Stith Thompson etc.[127]. Apoi, în scurtă vreme, catalogarea sistematică a prozei, cu toate referințele la fiecare poziție și cu toate anexele necesare, a început să apară de sub tipar. Primele două volume din această lucrare de sistematizare, pregătită timp de zece ani, au apărut în 1947, lucrarea completă apărînd în 1962—1963[128]. Krzyżanowski a studiat cu atenție sistemul Aarne-Thompson, a adoptat apoi clasificarea cea mai logică și limpede și a dat o operă care pune ordine definitivă în haosul de pînă aci al bogatei proze populare polone. Lucrarea este astăzi un model, ca tehnică științifică și concepție, între cele de același fel, apărute pînă acum. Însoțită de bibliografia domeniului, cu o introducere care analizează teoretic sistemele de clasificare, catalogul lui Krzyżanowski pune la îndemîna cercetătorilor un excelent instrument de lucru și valorifică proza populară polonă pe plan internațional.

Krzyżanowski a stabilit cca. 6 000 de teme polone, împărțite în cinci, nu în trei grupe (ca la Antti-Aarne): 1. Povești cu animale (1—299). 2. Basme, nuvele, legende (300—999). 3. Farse și anecdote (1 200—2 440). 4. Povești etiologice (2 441—2 999) și 5 povestiri superstițioase (3 000—8.256). Din volumele apărute recent, primul conține primele două grupe, al doilea ultimele trei grupe.

Dacă cercetările de cultură populară au mers în ultima fază spre considerații de cultură umană în general, literatura populară rămînînd în anexă, Krzyżanowski a îndreptat cercetările în special spre creația literară, ajutat de elevii săi. A condus, din 1947 pînă în 1949, o secție de literatură populară, pe lîngă Institutul de artă populară al Academiei, după care a lăsat secția de aci în seama elevului său Jan Sadownik (aceasta urmărind în special cîntecul popular în corelație cu muzica) și a creat o a doua secție de literatură populară în cadrul Institutului de cercetări literare al aceleiași Academii de științe. Acum se ocupă de adunarea și sistema-

[123] Opera lui ocupă circa 750 de poziții bibliografice (cf. „Pamiętnik literacki", 45, 1954, nr. 1—2, p. 273 și urm.; *Z dziejów polonistyki warszawskiej*, Varșovia, 1964, p. 23—56.

[124] J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Lublin, 1934, 283 p.; ed. a II-a, Varșovia, 1962, 326 p.

[125] Idem, *Paralele*, Varșovia, 1935, 236 p.; ed. a II-a, Varșovia, 1961, 589 p.

[126] Idem, *Podania i baśni śląskie*, Katowice, 1938.

[127] Idem, *Na drodze do dziejów bajki ludowej*, Jelenia Góra, 1945, 27 p.

[128] Idem, *Polska bajka ludowa w ukladzie systematycznym*, 2 vol., Varșovia, 1947, 90 + 218 p.; ediția a II-a întregită: 2 vol., Varșovia, 1962—1963, 314—333 p.

tizarea cîntecelor populare publicate în colecţii şi periodice. De asemenea, se ocupă cu adunarea şi ordonarea literaturii paremiologice [129]. Astfel, activitatea lui Julian Krzyżanowski în domeniul folclorului a dat un mare impuls cercetărilor şi roadele sînt dintre cele mai bogate.

O întreagă pleiadă de cercetători tineri duc o muncă susţinută şi coordonată. Numele lor sînt multe. Vom cita pe Jan Sadownik, preocupat în mod special de valoarea literară a cîntecului popular. A publicat o nouă încercare de clasificare şi sistematizare a cîntecului popular polon [130]. Preocupat de literatura populară este şi Stanisław Świrko. Al. Jackowski a publicat, între altele o bibliografie a publicaţiilor folclorice polone dintre 1945—1954 [131].

Culegerile de literatură populară, basme şi cîntece, devin în ultima vreme din ce în ce mai numeroase şi mai sistematice. O atenţie deosebită s-a dat regiunii de nord, Mazuria. Aci a cules cîntece şi jocuri de copii Augustyn Steffen încă înainte de ultimul război [132]. După război, acţiunea de culegere e mai puternică. Władysław Gębik [133] şi Marian Sobieski [134] au publicat frumoase colecţii de cîntece populare cu melodii. Halina Kurowska a publicat interesante basme ale regiunii [135]. O preţioasă culegere de cîntece din Podhale, regiunea Cracovia, a dat colectivul Zofia Jaworska, Aurelia Mioduchowska, Jan Sadownik, Antoni Śledziewski, sub redacţia lui Jan Sadownik [136]. Colecţia este un model de publicaţie. Din 20 000 de cîntece înregistrate între 1950—1955, autorii au ales numai 1 250, de valoare literară.

E de remarcat aci notarea textelor, cu ajutorul literelor obişnuite, fără complicaţii şi semne diacritice, reţinîndu-se de fapt numai fonetismele de bază. Sistemul acesta a fost pus în practică, pentru textele cu caracter literar, de savantul dialectolog W. Doroszewski. Sistemul a fost reţinut teoretic şi de Zeno Sobierajski [137].

În privinţa culegerilor de bază pentru nevoi ştiinţifice, nu s-a realizat prea mult. Materialele sînt răspîndite. Pentru basme şi poveşti stau încă în picioare colecţiile vechi, chiar cele mai vechi. Roman Zmorski (1852), reeditat la 1902, e reeditat şi azi [138]. Julian Krzyżanowski a pregătit o antologie a celor mai frumoase basme, împreună cu H. Kapeluś [139]. St. Dzikowski

---

[129] Între timp a publicat interesante comentarii despre originea livrescă a multor proverbe polone: *Mądrej głowie dość dwie słowie*, 2 vol., Varşovia, 1960, 610 + 528 p.

[130] Jan Sadownik, *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*, în „Polska Sztuka Ludowa", X, 1956, p. 343—354.

[131] Al. Jackowski, *Das volkskundliche Schrifttum Polens seit 1945*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", III, 1957, p. 227—257.

[132] Augustyn Steffen, *Zbiór polskich pieśni ludowych z Warmii i Mazur*, 3 vol., Poznań, 1931—1938; Idem, *Rymy dziecięce, zagadki i przysłowia rymowane z Warmii*, Cracovia, 1937, VI + 98 p.

[133] W. Gębik, *Pieśni ludowe Mazur i Warmii*, Olsztyn, 1953, 152 p.

[134] Marian Sobieski, *Pieśni ludowe Warmii i Mazur*, Cracovia, 1955, 235 p.

[135] Halina Kurowska, *Bajki Warmii i Mazur*, Varşovia, 1956.

[136] *Pieśni Podhala*, Cracovia, 1957, 392 p.

[137] Zenon Sobierajski, *Jak publikować utwory poezji ludowej*, în „Lud", 1954, p. 755—766.

[138] R. Zmorski, *Podania i baśnie ludu*, Varşovia, 1955, 179 p.

[139] *Sto baśni ludowych*, ediţie de H. Kapeluś şi J. Krzyżanowski, Varşovia, 1957, 415 p. (introducere de J. Krzyżanowski).

a publicat în 1948 un volum de basme, povești și legende [140], pe care le-a refăcut și întregit după mai multe variante, ceea ce e cu totul de neadmis în creația populară. Există și o antologie foarte valoroasă a cîntecului popular polon, dată în 1953 de poetul Julian Przyboś [141]. Folosind cele mai de seamă publicații, Przyboś a întocmit cu răbdare o antologie, care poate fi utilizată științific pînă la apariția unui corpus al cîntecului popular.

Neglijată o vreme, cu articole de specialitate mai mult în „Polska Sztuka Ludowa", literatura populară polonă își are, din 1957, organul său „Literatura Ludowa", din care au apărut pînă acum numeroase volume, fiecare pentru o anumită regiune (Podhale, Kielce, Rzeszow etc.), altele fiind în pregătire. Condusă de un comitet de redacție, compus din Julian Krzyżanowski (redactor principal), W. Doroszewski, Józef Gajek, St. Pigoń, T. Seweryn, Wanda Pomianowska, Jan Sadownik și St. Świrko, „Literatura Ludowa" conține studii și creații literare culese la teren. Astfel, literatura populară este valorificată sistematic pe regiuni, urmînd să se consacre, în continuare, volume întregi unor epoci sau genuri de literatură populară.

Caracteristici ale literaturii populare polone. Literatura populară este un sector al complexului de cultură populară, luată în considerație în totalitatea acestei culturi. Literatura însă poate să reziste și izolat studiului, fiindcă ea nu numai servește, dar și oglindește complexul vieții omului. Ca producție de artă, e una funcția ei în viața socială a poporului și alta judecarea și perceperea ei critic literară, în raport cu condițiile speciale în care s-a dezvoltat și a căpătat nuanțe diferite. Aceeași temă de basm găsită la zece popoare diferite va avea aproape tot atîtea realizări artistice diferite. Nu poate să existe identitate. Cercetările nu au reușit să se ridice pînă acum de la materie la artă. Comparativismul a mers pe linia asemănărilor de motive și teme, catalogînd și cartografiind mereu schematic. Considerăm însă că trebuie să se pună accentul pe deosebirile de percepție a fondului de la grup la grup de oameni și pe mijloacele deosebite de exprimare artistică a acestui fond comun. Exprimarea și realizarea artistică stau în strînsă legătură cu complexul cultural dintr-o anumită epocă sau arie.

Literatura populară polonă se găsește la îngemănarea a două arii de cultură folclorică : una orientală, cu elemente folclorice foarte puternice, păstrate în cea mai mare măsură în forme autentice, alta occidentală, cu elemente folclorice împregnate (cel puțin în literatură) de ecouri livrești. În aria orientală, creația populară merge de jos în sus, în cea occidentală stratul „cult" îi imprimă, în unele cazuri, o direcție inversă. Păstrînd măsura, Naumann avea dreptate, dar numai în parte. Litera-

[140] St. Dzikowski, *Klechdy polskie*, Varșovia, 1948, 447 p.

[141] J. Przyboś, *Jabłoneczka, Antologia polskiej pieśni ludowej*, Varșovai, 1953, 512 p. Publicația devenind imediat de negăsit, datoresc un exemplar prof. L. Kurdybacha de. la Varșovia. Între timp, a apărut o excelentă antologie a epicii populare polone în versuri, lucrată de neobositul St. Czernik, *Polska epika ludowa*, Wrocław, 1958, 368 p. De asemenea. Józef Magnuszewski, *Ludowe pieśni, bajki i podania Łużyczan*, Wroław, 1965,

tura populară polonă conține și caracterul oriental al creației, dar are și lustrul folcloric occidental.

Aspectul facețios, glumeț, satiric, de tip occidental livresc, este foarte frecvent în proza populară polonă. Bunăoară, în legenda despre Popiel mîncat de guzgani și urmat la domnie de voinicul din popor Piast, legendă plină de gravitate în forma ei originală, povestitorul timpurilor moderne introduce snoava fricosului negustor pe care locuitorii vor să și-l aleagă nou domnitor, dar care refuză coroana și uzează de tot felul de șiretlicuri ca să scape, de teamă că va trebui să conducă eventual oștile la război. Dezbaterile sfatului pentru alegerea capului încoronat sînt, de altfel, aidoma atmosferii din seimurile polone ale secolului al XVII-lea : nu se ajunge la nici un rezultat. Culoarea și atmosfera sînt deci locale [142].

În basmul cu tema fratelui celui mai mic nătîng [143], ne mișcăm în atmosferă occidentală. Fratele mai mare e cîntăreț din orgă, cel mijlociu e „cavaler", militar umblat prin multe țări. Numai cel mic a rămas țăran. Pentru a învia pe maică-sa, merge să aducă apă vie și înfruntă scene de infern, cu cățărări pe stînci abrupte, cu jivine fioroase, care-l urmăresc și-l sîngerează, cu păduri care îi ard în cale, copacii prăbușindu-se unul peste altul în zgomot greu și surd, dar întîlnind și atmosferă de basm oriental, balaurul cu șapte capete, pe care i le retează însă prea repede, față de zvîrcolirile luptei din basmele românești. Palatul subteran este de aur, cu sală de aur, în care lampa de aur e atîrnată cu lanț de aur. Aurul, nu cleștarul, ia ochii povestitorului și ascultătorului. Pe covoare moi dansează fete gingașe, care vor să-l ademenească, dar el se gîndește la fata lui din sat, ceea ce învederează o anumită înclinare „pastorală", idilică, specifică literaturii apusene. Ajuns la apa vie, eroul este sfătuit de „pomul de argint care cîntă" să stropească cu apa, la coborîre, stîncile din cale. Din fiecare iese pe rînd cîte un om. O mulțime imensă îl urmează în sat (în ea și cei doi frați ai săi reînviați de el). În sat învie pe maică-sa și are loc nunta cu fata care-l aștepta, rămînînd apoi domn peste țară. Nu se vede împăratul și curtea la care să tindă și să ajungă feciorul din popor.

Unul din cele mai frumoase și pline de finețe basme polone este *Straszny potwór* (Monstrul fioros) [144], pe tema „aflatului" sau „uitatului" din basmele românești, dar desfășurat în stil occidental ca în *La belle et la bête*. Monstrul blestemat poate redeveni om, dacă o fată suferă prezența lui o perioadă de vreme. În basmul polon, tatăl fetii nu este împărat, ci „negustor bogat". Pleacă peste mări și țări cu corabia să-și desfacă grîul. Fata mare îl roagă să-i aducă un șirag de perle, în schimb, cea mică, trandafirul albastru care nu se ofilește niciodată. Corabia e împinsă de furtună spre o insulă necunoscută, unde negustorul dă de un palat fără

[142] *Powieść o Abrahamie Prochowniku*, în R. Zmorski, *Podania i baśnie ludu*, Varșovia, 1955, p. 40—44.

[143] *Sobotnia Góra*, *ibidem*, p. 12—21.

[144] *Ibidem*, p. 43—60. Un basm similar la Z. Gloger, *Baśnie i powieści*, Varșovia, 1879, p. 75—80.

ţipenie de om. Palatul e un castel occidental. Pardoseala e din marmură roşie, pereţii din marmură albă. Un cămin larg, în care ardea focul, era înconjurat de bănci grele de stejar. Pereţii erau acoperiţi de panoplii cu arme şi embleme. De asemenea, atîrnau pe ei capete de cerb, de mistreţi, de urşi şi de lupi. Într-o sală aştepta masa plină de bunătăţuri, iar o inscripţie invita la gustare. În grădina minunată a palatului, negustorul a dat de trandafirii albaştri. A cules un buchet şi cînd să plece, simte o labă grea pe umăr. La spate, stătea o dihanie oribilă, cu înfăţişare de urs, cu coarne răsucite în cap şi colţi de mistreţ în gură. Dihania i-a spus că-l iartă, dacă se angajează pe jurămînt să-i aducă fata care a cerut florile şi-o lasă singură cu el un an de zile. „Să nu-i duci grija — a continuat monstrul — şi eu îţi jur că nu-i voi face nici un rău". După un timp, tatăl a apărut cu fata şi monstrul i-a găzduit şi ospătat o săptămînă cu maniere de cavaler medieval. Cînd tatăl a plecat, fata a început să plîngă amarnic la fereastra ce da spre mare. Atunci, dihania s-a apropiat delicat şi i-a spus în limbaj ales : „Nu plînge, frumoasă fată, şi nu fi necăjită pe mine, că din cauza mea vei petrece în această pustietate un an de zile... Între timp eu şi întregul palat sîntem la dispoziţia ta". I-a dat apoi un clopoţel de aur, cu ajutorul căruia să-şi îndeplinească orice dorinţă, şi un fluier de argint, în care suflînd, îl va chema pe el, de va vrea. Fără voia ei însă, niciodată n-are să vină la ea şi s-o sperie cu înfăţişarea lui.

Fata şi-a făcut de lucru, o vreme, singură, dar pe urmă i s-a făcut dor de vorbă omenească şi monstrul vorbea frumos. L-a chemat întîi pe întuneric ca să nu-l vadă. Monstrul vorbea aşa de frumos şi îi spunea minunate poveşti. L-a chemat apoi în plină zi şi, încet, încet, a început să se obişnuiască cu el şi să se distreze. Puneau la cale diferite jocuri şi îi venea chiar să-i poruncească să sară peste băţ, dar la asemenea umilinţe nu l-a pus. Cu împlinirea anului, monstrul devenea tot mai trist, pînă cînd într-o zi l-a găsit în grădină, sub trandafirii albaştri cu botul umezit de lacrimi. Întrebîndu-l de ce plînge, monstrul s-a uitat galeş în ochii ei şi oftînd, i-a spus : „Pentru că în curînd mă vei părăsi pentru totdeauna şi eu te iubesc". Fata a rîs cu hohote şi monstrul s-a ascuns amărît în tufişuri. În zadar l-a mai chemat. N-a apărut decît în ziua plecării. El i-a dat un măr roşu de mărgean şi i-a spus că de se va îngălbeni, înseamnă că e bolnav, iar de se va albi de tot, înseamnă că e pe moarte de dorul ei. I-a dat şi un inel, care pus pe deget o va ajuta să călătorească repede la el pe insulă, de va voi.

Fata a plecat totuşi fericită că-şi revede pe ai săi. După un timp i-a venit însă în minte monstrul cu purtarea lui blîndă şi vorbă frumoasă, cu lacrimile şi dragostea lui fără nădejde, şi a început să ia seama mărului. Acesta se îngălbenea mereu, pînă a început să devină alb. Atunci fata şi-a dat seama că monstrul se stinge. A pus inelul primit pe deget şi s-a pomenit pe insulă. L-a căutat în grabă în palat şi l-a chemat în zadar. L-a găsit, la urmă, sub trandafirul albastru, cu ochii închişi, în nesimţire, fără viaţă. Dîndu-şi seama că ajunsese în această stare din dragoste pentru ea, i-a luat botul, şi lipindu-şi disperată faţa albă de el, l-a sărutat fierbinte, ca o ultimă răsplătire. Şi-atunci, minunea lui Dumnezeu, mon-

strul fioros s-a transformat pe loc într-un tînăr frumos, sub puterea miraculoasă şi simbolică a iubirii. O dată cu el, toate s-au schimbat în jur. Pădurea s-a transformat în oraş şi pe străzi au apărut oameni, toţi venind să-i mulţumească fetei pentru binele ce l-a făcut tuturor. Şi s-a făcut nuntă mare patru săptămîni. „Iar tînărul rege şi regina au trăit după aceea multă vreme fericiţi şi dacă n-au murit, încă mai trăiesc".

Basmul, după cum se vede, are elemente constitutive larg cunoscute : tînărul transformat în monstru, floarea minunată pe care monstrul o cedează în schimbul întîlnirii cu fata, obiecte miraculoase etc. În schimb, relaţiile dintre eroi sînt deosebite. Eroul din basmele sud-est europene e aspru, îi pune femeii cerc peste pîntec ca să nu poată naşte decît la voia lui, e nemilos. Cîştigă preţuirea şi dragostea femeii cu asemenea purtare. Eroul din basmul de mai sus e un sentimental, care face din femeie o imagine pură şi pentru care e în stare de orice sacrificiu. Manierele de curte sînt evidente. E o atmosferă de roman popular erotic, medieval apusean, nu e de roman esopic oriental, în care femeia e comparată cu căţeaua. Firile şi caracterele eroilor sînt diferite, după climatul cultural în care se integrează creaţiile. În basmul românesc, fata unelteşte cu maică-sa şi aruncă pieile monstrului pe foc, pricinuindu-i rău, în basmul polon, şi în general apusean, fuge de acasă, după pornirea curată a inimii ei, caută „monstrul" şi-l scapă de blestem, fiindcă este monstru numai la făptură, dar are inimă omenească.

Între basmele polone există motivul occidental „Lenore" [145] dar şi motivul peştelui de aur [146] prelucrat de Al. Puşkin. Creaţiile populare au specificul lor, care poate fi urmărit pînă la expresia verbală, ceea ce nu poate fi făcut aici.

În privinţa cîntecului popular, am arătat că, de asemenea, în balade există o întrepătrundere între elementele de tip occidental şi cele orientale [147]. Cîntec epic poematic, de tipul celor româneşti, sîrbeşti sau ruseşti, nu există. Cîntecul în general e melodic, de tipul vechii „balade" occidentale. Cîntecele lirice sînt adesea scurte şi nu au imagini destul de expresive :

Nie chcę ja być krolem
Ani świata panem
Jeno jak ja kocham
Wzajem być kochanym [148]
(Nu vreau să fiu rege
Şi nici domn pe lume,
Dar cînd eu iubesc
Vreau să fiu iubit).

---

[145] R. Zmorski, *op. cit.*, p. 67—74 : *Ucieczka*.

[146] Z. Gloger, *op. cit.*, p. 45—53.

[147] I. C. Chiţimia, *Poezia populară narativă. Balada*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", VI, 1957, p. 620—623.

[148] Z. Gloger, *Krakowiaki*, Varşovia, 1879, p. 37.

sau

Kto miłości nie zna
Jest bardzo szczęśliwy
Noc wolna do spania
I dzień nie tęskliwy [149]
(Cine dragostea nu știe
Este foarte fericit
Noaptea poate să se culce
Și ziua e liniștit).

De fapt, multe dintre cîntece sînt glumețe și comice. În schimb, cîntecele de seceriș, ca și cele de nuntă (cîntecul miresei bunăoară) sînt foarte bogate și unele dintre ele de valoare artistică. În special cîntecele de seceriș au un conținut foarte asemănător cu ceea ce s-a păstrat la noi în „Cîntecul cununii" din Transilvania [150], desfășurarea ceremonialului fiind același.

Este interesant de remarcat că între cîntecele populare polone se găsește motivul *Amărîtei turturele*, cu deosebire că locul turturelei îl ia porumbița [151].

Bocetul este mai puțin variat și imaginea care intervine frecvent este aceea a porumbului, care iese din trupul celui răposat și zboară spre o pajiște verde. Fără îndoială, există și „improvizație" în care mama, de pildă, plînge dispariția fiicei „intrată în somn greu" și cheamă pe iubit sau pe rude s-o scoale [152].

Cîntecele de leagăn sînt duioase și cu imagini plastice, adresîndu-se copilului care e așteptat să crească și să mîne naiv gîștele în cîmp sau să se joace cu vițelul.

Dramaturgia populară e bogată, dar din ea ne interesează în mod special *Herody*, adică *Irozii* sau *Vicleimul* de pe teritoriul românesc, unde se pare că a pătruns din nord. Desfășurarea este aceeași : o parte gravă despre nașterea lui Cristos, cu călătoria și ascultarea magilor, cu ordinul de omorîre a pruncilor dat de Irod, cu cîntece de colind, iar altă parte, cu scene distractive comice și satirice [153]. Există și alte forme teatrale de tipul „caprei" (Turoń), care se practică în timpul sărbătorilor de iarnă.

Paremiologia, printr-un număr de texte latine medievale, a devenit în bună parte de domeniu internațional, proverbele coborînd în folclor. Astfel, proverbul românesc „Calul de dar nu se caută pe dinți" își are corespondent identic în polonă : „Darowanemu koniowi nie patrzy się w zęby". De asemenea : „Cine sapă groapa altuia cade singur în ea" se regăsește întocmai în paremiologia polonă : „Kto pod kim dołki kopie,

[149] Z. Gloger, *Krakowiaki*, Varșovia, 1879, p. 115.
[150] cf. Z. Gloger, *Zwyczaje doroczne*, ed. a II-a, Varșovia, 1888, p. 28.
[151] Z. Gloger, *Pieśni ludu*, Cracovia, 1892, p. 237.
[152] Cf. I. C. Chițimia, *Cîntece funerare populare*, în SCLF, VIII, 1959, nr. 3—4, p. 624.
[153] Z. Gloger, *op. cit.*, p. 56—58. Vezi și A. Fischer, în „Lud", 19, 1913, p. 31—70.

sam w nie wpada" sau „O wilku mowa, a wilk tu". (Vorbeşti de lup şi lupul e aci) etc. [154]. Între zicale, se aude exact : „Nu zice hop pînă n-ai sărit" (Nie mów hop, póki nie przeskoczysz). Totuşi sînt şi nuanţe deosebitoare. Bunăoară, proverbul românesc „Munte cu munte se întîlneşte, dară-mi-te om cu om" conţine în el imaginea de basm a munţilor, care se bat cap în cap şi produc apă vie. Proverbul polon nu pleacă de la poezia basmului, ci de la realitatea exactă, cînd afirmă : „Munte cu munte nu se întîlneşte, dar om cu om întotdeauna" („Góra z gorą się nie zajedzie, ale człowiek z człowiekiem zawsze"). Pe lîngă asemenea proverbe asemănătoare ca expresie şi de circulaţie europeană, cu nuanţe uneori locale, există altele plecate de la întîmplări interne. De pildă, proverbul „Wyszedłjak Zabłocki na mydle" (A nimerit-o ca Zabłocki cu săpunul), notat încă din secolul al XVII-lea de W. Potocki (*Moralia*, II, ed. 1916, p. 199) şi cules în secolul al XIX-lea [155], pleacă de la întîmplarea nobilului Zabłocki, care transportînd săpun pe corăbii proaste la Gdańsk, a pătruns apa şi i l-a distrus. Trimiţîndu-l apoi pe uscat, l-a pierdut şi aşa [156]. Alte proverbe îşi au originea în texte vechi : „Płaczę jak bóbr" (Plînge ca brebul — fuduliile), după Esop ; „Fora ze dwora" (Afară din rai, — Adame), „Ocknął się Holofernes" (S-a trezit şi Holofern) etc., fapt care dovedeşte naşterea lor într-un anumit mediu de cultură socială şi spirituală. Dacă proverbele au fizionomie internaţională, ghicitorile se prezintă în sumedenie de forme locale : „Stă fetiţa în pivniţă şi lucrează fără aţă şi igliţă" (albina) ; „Cine vine mereu la uşă, dar înăuntru nu intră niciodată " (cheia) etc. Există apoi probleme de matematică populară, între care nu lipseşte trecerea peste rîu a lupului, a caprei şi a verzei. Altele sînt însă enunţări populare locale [157].

Jocurile de distracţie, practicate în special de copii, sînt şi ele, în majoritate, de caracter internaţional. Ei se joacă „De-a pui-a gaia" (Gąski), „Baba-oarba" (Ślepa babka), „De-a mişca" (Sitko) [158] etc. Unele sînt variante la ceea ce se cunoaşte în general, ca „Obrączka" (Inelul), în care, pe sfoară în cerc, se plimbă, pe la spate, din mînă în mînă un inel. Unul dintre copii îl caută pînă îl găseşte la cineva. Respectivul îi ia locul. Jocul este însoţit tot timpul de un foarte frumos cîntec [159]. Copiii invocă în versuri luna nouă, soarele, ploaia, curcubeul, care poate sorbi peşti, broaşte şi animale şi plouă cu ele pe urmă. De aci invocarea :

Tęczo, tęczo nie pij wody
Bo narobisz ludziom szkody
(Curcubeule, curcubeule, nu bea apă
Ca să nu faci oamenilor pagubă).

[154] Cf. I. I. Chiţimia, *Paremiologie*, în SCLF, IX, 1960, nr. 3, p. 474.
[155] Z. Gloger, *Zabawy, gry ...*, Varşovia, 1891, nr. 149.
[156] cf. Jan St. Bystroń, *Kilkanaście przysłowi*, în „Lud", 24, 1925, p. 93.
[157] cf. Z. Gloger, *op. cit.*, nr. 122 şi 123.
[158] *Ibidem*, nr. 11, 29 şi 12.
[159] *Ibidem*, nr. 3.

De asemenea, copiii folosesc în joc formule internaționale. De pildă, „Eile Meile" și "Ele Mele Zuckerseele", ca și varianta românească „Halea Malea", se găsește foarte des sub forma „Ene mene (kuropene) [160]. Luarea în zeflemea, în formule legate de nume, e frecventă și în folclorul polon : „Anna, stara panna" (Ana fată bătrînă), „Bartoszu, kura w koszu" (Bartoș, găină-n coș), ca în jocurile românești, care însă sînt mai dezvoltate : „Ana Coțofana, scoate puii toamna și îi bate bruma și-i mănîncă ciuma" etc.

Imitarea glasurilor de păsări și animale are curs general. Glasul cocoșului „Kukuryku Magda, same kluski zjadła. . ." [161] corespunde românescului „Cucurigu Mango, mărita-te-ai, Stanco. . ." Răcănelul este imitat prin „Ryba, ryba, rek, rek, rek" [162].

În consecință, în folclorul polon sînt reprezentate toate speciile literaturii populare. Cele în care expresia verbală și imaginea artistică joacă un rol important, ca basmul și cîntecul, au caracteristici proprii, iar cele în care ideea, exprimată concentrat, deține prioritatea, se remarcă fie prin formulări identice (folclorul larg răspîndit), fie prin creații locale în forme proprii.

Popoarele au preluat mereu temele și ideile, dar au creat în cea mai mare măsură cu noi mijloace artistice. Cele arătate mai sus sînt numai scurte semnalări într-o lucrare de sinteză folcloristică. Va trebui în mod special să se stăruie asupra definirii artistice a creației populare, pe genuri și specii.

IV CONCLUZII

Cultura și literatura folclorică polonă dispun în primul rînd de vechi izvoare istorice. Cu mult înainte de preocupări și teoreticizări folclorice, cărturarii și scriitorii poloni au notat din plin elemente de cultură populară. Am urmărit aceste urme vechi în prima parte a lucrării, fiindcă ele au avut o circulație largă, au persistat și în cultura populară românească și în felul acesta, prin comparație, ne putem face o idee de vechimea și cursul lor pe teritoriul românesc. Legenda lui Papură Vodă mîncat de guzgani, cu circulație la poloni în secolul al XII-lea, obiceiul Caloianului, veche practică, magică, amintit în Polonia în secolul al XV-lea, ceremoniile de sînziene (Drăgaica), cultul morților (moșii) cu reflexe în literatură, din secolul al XV-lea, travestirile teatrale și obiceiul „vergelatului" din același secol, practici vrăjitorești din aceeași vreme și pînă în secolul al XVIII-lea, în care sînt amestecate în Polonia și femei de origine românească, toate acestea ne dau o imagine și despre ceea ce se petrecea la poporul român, aria culturii populare și vinele ei de circulație fiind, în mare măsură, comune.

Dar urmele acestea vechi ne dau știri despre frumoase legende reluate de marii scriitori poloni, despre snoave de caracter popular polon din secolul al XVI-lea, despre întîiul cîntec popular notat în limba polonă în secolul al XV-lea, despre balade din secolul al XV-lea și al XVI-lea, despre cere-

[160] A. Steffen, *Rymy dziecięce*, Cracovia, 1937, p. 12.
[161] *Ibidem*, p. 39.
[162] *Ibidem*, p. 35.

monialul de nuntă şi de înmormîntare (cu urme de bocet) din aceeaşi epocă, despre mitologia locală începînd din secolul al XV-lea, despre obiceiuri pătrunse în Polonia de la popoare vecine. Avem astfel imaginea trecută a culturii şi literaturii populare polone, în ce are ea comun cu celelalte popoare şi în ce are specific.

Sfîrşitul secolului al XVIII-lea a însemnat trezirea interesului pentru cultura populară printre luptătorii progresişti „iluminişti" care asaltează şi cetatea închisă a drepturilor cetăţeneşti. Cercetările propriu-zise se deschid cu începutul secolului al XIX-lea şi sînt dominate de pasiune şi entuziasm romantic. În acest sens, întîia mare figură de folclorist este Adam Czarnocki (pseudonim Chodakowski), care a imprimat culegerilor un cadru larg etnografic. Folclorul a devenit un miraj şi culegerile s-au înteţit progresiv, ajungînd în a doua jumătate a secolului al XIX-lea la opera uriaşă, inegalabilă în Europa, a lui Oskar Kolberg. Drumul lui e cel deschis de Chodakowski. Cercetările folclorice se ridică apoi la concepţia ştiinţifică a lui Jan Karłowicz, care, din punct de vedere literar, s-a ocupat cu predilecţie de adunarea, studierea şi sistematizarea cîntecului popular. Numărul amatorilor şi al cercetătorilor ştiinţifici s-a înmulţit considerabil. În aceeaşi vreme, au luat naştere instituţii şi reviste de cultură folclorică ca „Wisła" şi „Lud" de nivel european.

Secolul al XX-lea a însemnat intrarea studiilor polone, în domeniul culturii populare, pe arenă mondială, prin cercetările la teren ale lui Czekanowski în Africa, Br. Malinowski în Melanesia, Maria Czaplicka în Siberia şi Asia, K. Moszyński pe teritoriul slavilor, K. Dobrowolski în Carpaţi, cum şi prin teoriile şi metodele de cercetare ale aceloraşi în sectorul etnologiei şi etnografiei. Tinzînd la definirea specificului culturii populare, învăţaţii poloni au luat în consideraţie complexul vieţii şi culturii popoarelor (pînă la probleme de antropologie), punînd accentul pe cultura materială şi socială şi negăsind necesar să introducă în argumentare prea mult creaţia populară. S-a ajuns aci de la ideea falsă că literatura populară nu ar avea elemente distinctive, circulînd întocmai de la popor la popor. În realitate, creaţia literară populară are caracter distinctiv de la popor la popor şi ea poate să intre ca argument în construcţii teoretice mai largi decît obiectul literaturii şi artei. În ultima vreme, se pare că limbile încep să se încurce şi mai rău, atît din punctul de vedere al accepţiei terminologiei, cît şi din punctul de vedere al lărgirii obiectului unor discipline. Astfel, folcloristica se restrînge tot mai mult la domeniul creaţiei literare, legată fiind mai cu seamă de istoria literaturii, ceea ce nu poate să fie decît în avantajul studierii literaturii populare. În schimb, etnografia consideră că literatura nu e decît un sector al ei şi nu vrea s-o scape, deşi n-a făcut absolut nimic în ultima fază de cercetări pentru progresul studiilor în direcţia aceasta. Etnografia tinde, în ultima vreme, în Polonia, prin propunerea făcută în 1956 de prof. Dobrowolski, să se ocupe şi de cultura tehnică a muncitorilor din fabrici [161]. Ea tinde astfel spre proporţiile pe care le luase sociologia după primul război mondial, care înghiţise toate disciplinele. După al doilea război mondial sociologia a murit şi reînvie acum la pro-

[163] Cf. „Etnografia polska", I, 1938, p. 412 şi urm.

porții rezonabile. Prof. K. Moszyński s-a ridicat cu toată hotărîrea împotriva lărgirii obiectului etnografiei.

Dacă etnografia și etnologia s-au angajat tot mai complicat în probleme de teorie a culturii populare, de la care vrea, după cum se vede, să urce mai sus, literatura populară a rămas în seama literaților. Aceștia, în frunte cu prof. Julian Krzyżanowski, i-au adus în ultima vreme și cele mai mari servicii. Munca organizată în cadrul Institutului de cercetări literare de pe lîngă Academia de științe, sau în cadrul Institutului de artă populară a și dat primele rezultate temeinice. De la lucrări de sistematizare a creației populare, în plină desfășurare, oamenii de știință din acest sector vor să urce progresiv la studierea și definirea fenomenului artistic local, care să iasă în evidență în comparație cu creația altor popoare. Este neîndoielnic că fenomenul literar nu poate să fie mai bine studiat de altcineva decît de specialiști în problemele de literatură.

În general, folcloristica polonă are, din punct de vedere istoric, o diagramă dintre cele mai interesante și cunoașterea ei, ca și a elementelor de folclor ne ajută, prin comparație, la înțelegerea mai exactă a culturii și literaturii folclorice ale poporului român.

Aprilie — iunie 1958

INTRODUCTION AU FOLKLORE POLONAIS (II)

RÉSUMÉ

L'auteur entreprend l'analyse des recherches polonaises dans le domaine de la culture et de la littérature populaire pendant la deuxième moitié du XIX-ème siècle et le XX-ème siècle.

La culture et la littérature populaire commencent à cette époque à être étudiées selon des méthodes rigoureusement scientifiques, en conformité avec les théories générales concernant l'homme, l'apparition et le développement des formes de culture humaine.

Tout d'abord on considère l'activité de R. W. Berwiński (1819—1897), le premier folkloriste polonais qui a soutenu dans „Studia o literaturze ludowej" (1852) qu'il faut collectionner la littérature populaire sans que le collectionneur y apporte la moindre modification du texte. Ensuite il est question de l'activité exceptionnelle d'Oskar Kolberg (1814—1890), lequel a publié dans une ample série de volumes portant le titre général de *Lud* (Le Peuple), de riches matériaux de culture et de littérature populaires provenant de toutes les régions du pays. L'auteur mentionne également les recherches de folklore et de dialectologie combinées, entreprises par L. Malinowski (1839—1892).

A partir de 1874 les recherches folkloriques se trouvent sous les auspices de l'Académie Polonaise des Sciences de Cracovie. Les théories sur la culture populaire gagnent en profondeur et en extension. Jan Karłowicz (1863—1903) pose les fondements scientifiques des problèmes folkloriques dans leur ensemble, dans l'esprit de la théorie évolutionniste de la vie et de la culture humaine. Parmi les évolutionnistes il faut aussi mentionner K. Moszyński (1887—1959), dont la *Kultura ludowa słowian* (1922—1939) est une œuvre monumentale au point de vue de la profondeur et de l'interprétation. Les études polonaises d'anthropologie et d'ethnologie avec des implications du domaine de la culture connaissent progressivement un grand essor. Dans cette direction il faut distinguer les travaux de base entrepris par St. Poniatowski (1884—1945) et

Jan Czekanowski (1882—1965) dans l'esprit de l'historisme; le nom de Br. Malinowski (1884—1942), qui a entrepris de longues recherches parmi des tribus primitives et qui a émis la théorie de la dépendance fonctionnelle de la culture, est également connu dans le monde entier.

La littérature populaire proprement dite a été étudiée de manière scientifique dans certains travaux de valeur par des ethnographes comme Adam Fischer (1889—1943) ou Jan St. Bystroń (1892—1964), par des historiens littéraires, tels St. Pigoń (né en 1885) et surtout Julian Krzyżanowski (né en 1892), ce dernier ayant publié des travaux fondamentaux tels *Parallèles* (II-e édition 1961), *Polska bajka Ludowa* (II-e éd. 1962), *Mądrej głowie dość dwie słowie* (1960), etc.

En fin de compte l'auteur analyse et met en évidence toute une série d'espèces folkloriques de la littérature populaire polonaise par rapport au folklore roumain; il fait également des considérations sur le conte, la chanson populaire, la parémiologie, le folklore des enfants, etc.

ВВЕДЕНИЕ В ПОЛЬСКУЮ ФОЛЬКЛОРИСТИКУ (II)

РЕЗЮМЕ

Автор посвящает свою работу польским исследованиям в области народной культуры и литературы второй половины XIX-го и начала XX-го века.

В этот период народное творчество начинает подвергаться строго научному изучению в соответствие с теориями о человеке вообще и о появлении и развитии форм человеческой культуры в частности. Прежде всего учитывается деятельность Р.В. Бервиньского (1819—1897 гг.), первого польского фольклориста, поддержавшего в своей работе ,,Studia o literaturze ludowej'' (1852 г.) издание произведений народного творчества без всякого вмешательства в текст со стороны собирателя. Среди других освещается и исключительный труд Оскара Кольберга (1814—1890 гг.), в целом ряде томов, под общим заглавием ,,Lud'' (Народ), опубликовавшего богатые материалы, связанные с фольклором различных областей страны. Отмечаются также параллельные исследования — в области фольклора и диалектологии — Л. Малиновского (1839—1898 гг.).

С 1874 года исследования по фольклору входят в компетенцию Польской Академии Наук в Кракове. Теории народной культуры становятся все более глубокими и разнообразными. Ян Карлович (1863—1903 гг.) дает фольклористике научное обоснование, в большой мере опираясь на эволюционистскую теорию жизни и культуры человека. К эволюционистам принадлежит и К. Мошиньский (1887—1959 гг.), произведение которого ,,Kultura ludova Słowian'' (1923—1939 гг.) является монументальным трудом, обладающим исключительной глубиной интерпретации. Развиваются и достигают большого расцвета исследования польских ученых в области антропологии и этнологии, с освещением вопросов культуры. В этом плане особенно отличаются Ст. Понятовский (1884—1945 гг.) и Ян Чекановский (1882—1965 гг.), авторы солидных трудов, написанных в духе историзма, а также Бр. Малиновский (1884—1942 гг.) известный во всем мире длительными исследованиями, проведенными среди народов первобытных племен и выработанной им теорией функционализма культуры.

Народное литературное творчество в собственном смысле этого слова подверглось научному исследованию в ценных работах таких этнографов как Адам Фишер

(1889—1943) или Ян Ст. Быстронь (1892—1964), а также историков литературы, как Ст. Пигонь (род. в 1885 г.) и особенно Юлиан Кржижановский (род. в 1892 г.); последний опубликовал такие солидные труды как ,,Paralele'' (Изд. II — 1961 г.), ,,Polska ludowa bajka'' (Изд. II — 1962 г), ,,Mądrej głovie dość dwie słowie'' (1960) и т.д.

В заключение автор анализирует целый ряд фольклорных жанров характерных для польского народного творчества, в сравнении с румынским фольклором, делая различные замечания о сказке, народной песне, пословице и поговорке, детском фольклоре и т.д.

ELEMENTUL DRAMATIC ÎN *PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR* DE LIVIU REBREANU

DE

CONSTANTIN JALBĂ

Creație realistă, de mare densitate epică, cu neîntrecute virtuți ale geometriei marilor planuri — opera lui Rebreanu dezvăluie o dată mai mult artistul prin dramatismul ei de tăioasă veridicitate. Mișcată de o viziune extinsă și gravă asupra lumii, percepția scriitorului este prin excelență dramatică, dezavuînd gestul liric — mai îndelung — în fața vieții și a naturii. Maestru al potențării dramatice, comparabil poate în planul literaturii noastre numai cu Caragiale, Rebreanu transfigurează faptul de viață, surprinzînd de fiecare dată esența lui tragică, conflictuală, într-o semnificație generală superioară. Este o linie definitorie a artei sale, care-l așază în galeria marilor cronicari ai omului, în ipostaza dialogului acestuia cu viața și istoria.

Scriitorul este mai ales artist în înfățișarea sentimentelor severe, dramatice prin structura lor — cum sînt mînia, durerea, frica, ambiția și toate stările lor intermediare și adiacente. Registrul sufletului uman în *Răscoala*, *Ion*, *Pădurea spînzuraților*, cunoaște în general atari sentimente, dragostea de pildă fiind abordată mai ales în aspectul ei instinctual, primar. Rebreanu, de altfel, n-a scris niciodată un roman al dragostei (*Ciuleandra* nu poate fi socotit ca atare), iar nuvelele și povestirile cu subiect erotic sînt ilustrații secundare ale artei sale. Universul uman rebrenian este dinamic și grav, guvernat de o etică aspră, inflexibilă și neiertătoare, rotunjită din tipare esențiale ale vieții, ale pămîntului.

Caracterul funcțional dramatic al artei lui Rebreanu apare pregnant în cunoscuta sa operă *Pădurea spînzuraților*. Roman de investigație psihologică, cu varii implicații social-istorice, *Pădurea spînzuraților* a rămas în literatura noastră una dintre cele mai prestigioase lucrări epice despre primul război mondial imperialist. Acest document zguduitor, de denunțare a monstruosului hibrid al istoriei — care a fost imperiul austro-ungar — a însemnat totodată o marcantă afirmare a epicii românești peste hotare. Larga lui receptare mondială o mărturisește faptul că, după apariție,

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 2, P. 323–343, BUCUREȘTI, 1965

a fost tradus în patrusprezece limbi — şi nu socotim hazardată încadrarea lui alături de *Focul* lui Barbusse, sau de romanul *Pe frontul de vest nimic nou* al lui Remarque.

În elaborarea cărţii sale, Rebreanu a pornit de la elemente intim dureroase pentru el. Născut şi crescut în Transilvania, scriitorul a fost într-o vreme sublocotenent în armata austro-ungară, şi, după trecerea sa în vechea Românie, la cererea guvernului austro-ungar este arestat, extrădat şi întemniţat la Gyula, pentru culpa de „dezertare". După cum arată motto-ul cărţii, fratele său, Emil, ofiţer în armata imperiului, a fost spînzurat pe frontul din Ardeal, ca şi Apostol Bologa, pe aceleaşi locuri şi pentru aceeaşi vină. Înainte de a începe scrierea cărţii, Rebreanu a reconstituit la faţa locului firul dramei fratelui său şi a ţinut în mînă, înfiorat, acelaşi chipiu pe care, în roman, Bologa, înainte de execuţie, îl va schimba cu o pălărie civilă. Sînt aici, aşadar, elemente sensibile, cu valenţă obiectivă, care explică acea severă şi stranie veridicitate a romanului . Cartea pare să fi fost scrisă într-o stare de dilatare a conştiinţei, prin care trece şi Apostol Bologa, evident mai acut, atunci cînd, din maşină, în drum spre cartierul diviziei, priveşte spînzuraţii din marginea pădurii „aşa de lămurit că ar fi putut spune despre fiecare cîţi nasturi avea pe hainele murdare şi zdrenţuite".

Denunţînd războiul, *Pădurea spînzuraţilor* nu este însă, la drept vorbind, un roman de război. Lipsesc cu totul scenele de luptă şi bombardament, cu excepţia momentului în care e distrus reflectorul rusesc, atît de iritant pentru poziţiile austro-ungare. Dacă ne amintim bine, Liviu Rebreanu consemnează un singur soldat răpus de gloanţe ; Bologa îi zăreşte cadavrul undeva între linii, rămas acolo ca un vestigiu al unui război care a fost mai demult. Războiul este doar un cadru şi acţiunea romanului se derulează într-un fel de pauză îndelungată a lui . Singura scenă de atac se consumă epic sumar, prin rănirea lui Bologa şi-apoi, indirect, în relatările locotenentului Varga, la spitalul de campanie. În *Pădurea spînzuraţilor* nu găsim, aşadar, realismul nud şi brutal al războiului, pe care-l întîlnim, de pildă, în *Focul* lui Barbusse, deşi acţiunea cărţii se desfăşoară pe fundalul lui întunecat. În amintirile sale despre scriitor, Fanny Rebreanu ne dezvăluie intenţia intimă a prozatorului : „. . . am dorit mult — a spus Rebreanu — ca *Pădurea spînzuraţilor* să nu fie o carte numai de război, ci, mai ales, una de suflet". Scriitorul s-a arătat, într-adevăr, consecvent acestei intenţii. Romanul este monografia lucidă a unui impresionant proces de conştiinţă, transcris în linii severe, uneori aproape clinice, de un tragism înmărmuritor. Romanul depăşeşte însă sfera restrînsă a unei drame individuale, atingînd aproape dimensiunea istorică a dramei sociale. *Pădurea spînzuraţilor* evocă, în ultimă analiză, drama naţiunilor oprimate din sînul imperiului austro-ungar, tîrîte într-un război în care, aşa cum spune un personaj al romanului „nişte stăpîni urîţi au trimis robii să moară ferecîndu-şi lanţurile". Romanul înfăţişează impasul tragic în care se găseau aceste mulţimi multinaţionale, de fapt majoritare în armata imperiului : acela de a alege „între gloanţele inamicului şi streangul patriei". Sub presiunea tot mai puternică a măsurilor represive din sînul acelei adevărate „închisori a popoarelor" care a fost imperiul

austro-ungar, mulțimi compacte de soldați și ofițeri trec linia frontului, aducînd armata în prag de marasm. Numai în primele trei luni ale anului 1918, o statistică oficială menționa, pentru Ungaria, un număr de 446.000 de dezertori.

Apostol Bologa extrage puține concluzii juste din împrejurările excepționale prin care trece, dar în felul său egocentric, limitat și tribulativ, ajunge totuși la decizie. Destinul său răsfrînge, în tiparul unui caz neliniar și contradictoriu, fenomenul febril și complex al afirmării conștiinței naționale a românilor ardeleni. Tocmai de aceea realismul romanului ni se pare însumat în mare măsură esenței lui epice. Rebreanu a încercat să dea eroului său o mișcare umană complexă, o încărcătură afectivă și morală care nu este tocmai a omului obișnuit, dar nici nu se separă — în datele ei esențiale — de tipologia individualismului mic-burghez. Scriitorul acordă chiar eroului său tenta unui conformism inițial, fundat oarecum filozofic, care va face și mai surd șocul realității, va agrava curba procesului său sufletesc. Dramatismul cărții izvorăște din această potențare umană a unui caz confirmat cu evidență de istorie. Folosind tehnica romanului monografic, Rebreanu nu întreprinde însă o analiză „închisă" a eroului, destinul acestuia avînd — cel mai adesea — o determinare obiectivă. Anumite scene (execuțiile, discuția de la popota ofițerilor, momentele din Parva etc.) au o valoare autonomă, adunînd semnificații și date mai ample. Diverse personaje, Klapka, preotul Boteanu, retrospectează un șir substanțial de evenimente; scriitorul însuși intervine ca să nareze sintetic biografia eroului — o altă fereastră deci spre viață. *Pădurea spînzuraților* are, așadar, o arie mai mare de cuprindere, aceasta din nevoia intimă a scriitorului de a da un suport obiectiv dramei lui Bologa, de a crea pe dimensiuni mai largi impresia de viață reală. În felul acesta, cazul lui Apostol Bologa apare, într-un fel, ca un clișeu privit cu o lupă tare, dintr-o serie nesfîrșită, amintind mereu fatala pădure a spînzuraților.

Procesul sufletesc al eroului are premise în copilăria și adolescența sa, nelipsite întru totul de febricitate. Tînărul intelectual român este fiul unui fost memorandist, avocatul Iosif Bologa din Parva, lîngă Năsăud. După faimosul proces al memorandiștilor, care a stîrnit, la vremea lui, o mare vîlvă în Europa, Iosif Bologa este întemnițat timp de mai mulți ani. Reacția micului Bologa cînd îl va vedea la gară pe tatăl său, cu aerul acela sever și bolnăvicios al detențiunii, va fi una de spaimă. Frica aceasta de părintele său îi însoțește copilăria, dar spaima sa nu ia aspectul complexului kafkian, schimbîndu-se în admirație și pietate după moartea memorandistului. Copilăria lui Apostol Bologa se petrece sub unghiul confruntării mistice, oarecum pe ascuns, a mamei sale și concepția religioasă, mai evoluată, a lui Iosif Bologa. Acesta vrea să cruțe sufletul copilului de experiențe acute, deformante, îngăduind religia numai ca un fel de terapeutică a „imaginației". Pentru Transilvania acelui timp, cînd biserica participa la lupta de emancipare națională a ardelenilor, punctul acesta de vedere poate să apară oarecum surprinzător. Climatul religios, influența mamei sale și a protopopului Groza explică experiența mistică prin care trece copilul atunci cînd i se pare că l-a „văzut" pe dumnezeu într-o duminică în biserică. Moartea tatălui său modificîndu-i simțămin-

tele față de acesta, va însemna în același timp îndreptarea sa spre un scepticism latent, deși nu irevocabil. Dacă pînă atunci fusese în acord cu gîndul tenace al mamei sale, de a deveni preot, acum se simte deodată cuprins de „dorința de a cunoaște, de a găsi răspunsuri precise la toate întrebările chinuitoare". Și cu acea neînduplecare care-i este proprie în decizie, în pofida consiliilor de familie, se înscrie la Facultatea de filozofie din Budapesta.

Într-o discuție cu fostul său coleg de școală, Pălăgieșu, cu prilejul unei vacanțe a lui Bologa, studentul în filozofie își dezvăluie vehement „concepția de viață" înfiripată pe băncile universității. O reținem fiindcă ni se pare esențială pentru înțelegerea tribulațiilor ofițerului Bologa, mai tîrziu, pe front. După ce relevă condiția efemeră a omului singur, izolat de societate, Apostol Bologa își exprimă încrederea în „colectivitatea organizată", singura care poate deveni „O forță constructivă", în stare să contribuie la „înălțarea fiecărui individ". „Închipuiește-ți ce-ar fi — spune el lui Pălăgieșu — cînd s-ar uni, printr-o organizație perfectă, sforțările mintale ale tuturor oamenilor spre aceeași țintă !". Firește, chestiunea e pusă aici într-un mod abstract ipotetic și Pălăgieșu, de pe-atunci cu vocația unui fervent slujitor al imperiului, simte nevoia să-l aducă pe Bologa într-un anumit concret determinat :

— „Adică, mai pe românește, să facem ceea ce facem cu toții, zise notarul. Să ne facem datoria către stat, nu-i așa ?... Apoi asta spun și legile noastre...

— Nu, nu legile... Conștiința să-ți dicteze datoria, nu legile... Mare deosebire ! se înflăcăra Apostol, reîncepînd furtunos explicațiile".

Ipostaza aceasta ideală, abstractă a concepției sale, nu-l împiedică pe Bologa să simtă totuși nevoia unei încorporări concrete, și aceasta o găsește în ființa statului austro-ungar. La Budapesta, firește, această concepție îi apare lui Bologa mai comodă, oarecum confirmată de ambianța politico-administrativă a marelui oraș. În Parva însă, situația nu mai este aceeași. În satul acesta de români, statul austro-ungar este privit, cu instinctul sigur al vieții, ca „un vrăjmaș". Aici simte cum i se clatină concepția și „avea nevoie de sforțări ca să nu i se sfărîme". De altfel, chiar la Budapesta, pe Bologa nu pare să-l satisfacă „colectivitatea", refugiindu-se adesea pe dealurile din împrejurimile Budei, departe de aglomerația umană.

Datele acestea biografice compun o natură sufletească neliniară, cu o oarecare efervescență a căutării filozofice, întreprinsă însă vădit dintr-un unghi kantian. Bologa este, în fond, un abstract neliniștit și dacă are o obstinație, ea se referă tocmai la relația dintre formulele sale și realitatea social-istorică. Preocupat de stabilirea unui acord între eul său și lumea exterioară, Apostol Bologa declară în același timp atotputernicia netă a „conștiinței", dar acest mod idealist de a vedea lucrurile estompează datele realității, îl face concesiv față de ambianța social-istorică. Iată de ce conceptul lui despre „datorie" apare nesigur și fisurat, căci obiectul său concret — statul austro-ungar — este, ca să spunem așa, de ultimă instanță. „Eu nu afirm că statul nostru e bun", spune el avocatului Domșa. „Dați-mi

un stat mai bun și mă închin". Notăm apoi că venirea sa pe front a fost de fapt un capriciu, fiind efectul unui orgoliu de logodnic gelos, cu toate că are acoperirea, mai îndepărtată, a concepțiilor sale.

Primele pagini ale romanului ni-l arată pe erou într-un conflict surd cu sine însuși. Votul său în consiliul curții marțiale, care l-a condamnat la spînzurătoare pe sublocotenentul Svoboda, nu pare să fi avut sancționarea, întru totul senină, a conștiinței sale. Apostol Bologa vine la locul execuției cu o inexplicabilă grabă (o jumătate de ceas mai înainte), este cuprins deodată de un zel deosebit, deși, după cum mărturisește chiar el, n-are nici o atribuție directă în pregătirea funestului ceremonial; se răstește la caporal, înfuriat de lipsa scăunelului pe care trebuia să se urce condamnatul, și-i perorează bombastic lui Klapka despre lipsa conștiinței patriotice a soldaților. „Cu astfel de oameni — spune el — nu batem noi Europa". Zelul lui merge pînă acolo încît, cu un gest insolit, trage chiar de frînghia spînzurătorii, vrînd parcă să-i verifice trăinicia. Dincolo de finețea de compoziție pe care o mărturisește acest gest — prefigurînd parcă propriul destin al eroului — intuim starea de precaritate lăuntrică a personajului: *Apostol Bologa vrea să se convingă pe sine însuși de necesitatea și importanța actului care urma să aibă loc și, în ultimă instanță, de consistența morală a participării sale la condamnarea sublocotenentului Svoboda.* Simte o febrilă nevoie de confirmări și nu ezită să le ceară chiar altora. „Știi că eu am făcut parte din curtea marțială"? îi spune el căpitanului Cervenco, aparent cu totul fără rost.

Cutremurătorul ceremonial al execuției și atitudinea martorilor lui nu-i pot aduce însă confirmările așteptate. În fața căpitanului Otto Klapka, Bologa se arată bățos și oficial, retoric pînă la stridență. Este sub efectul acelei surescitări febrile în care distingem efortul autolinistirii. Dialogul dintre ei este admirabil transcris, în linii esențiale, de o mare mobilitate a stărilor sufletești, descoperind mereu semnificații majore. Deși perorează bombastic, Bologa scade însă prăpăstios, „se bîlbîie" și este „speriat", căci vorbele lui Klapka dovedesc un fel de superioritate — aceea a înțelegerii —, mărturisesc parcă experiențe vechi umane, al căror înțeles nu este încurajator. Să lăsăm însă notația scriitorului, pentru a descrie starea de spirit a lui Bologa în momentul execuției: „O mirare neînțeleasă — arată el — îi clocotea în creieri, căci în vreme ce pretorul înșira crimele și hîrtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub șireang se umplură de viață, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mîndră, învăpăiată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă. Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și-l întărîtă. Mai pe urmă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă".

Cu un alt Bologa avem de-a face după execuție: un Bologa care nu mai așteaptă confirmări, un Bologa care se justifică: „Ei, ți-a plăcut, filozofule"? îl întreabă Klapka la sfîrșit. Apostol Bologa e speriat de întrebarea căpitanului: „pedeapsa... crima... legea" — bolborosește el. „Da, da... și totuși... omul! murmură Klapka întunecat. Omul... omul,... omul, făcu Bologa cutremurîndu-se". În locul acelor confirmări,

așadar, ceva din dimensiunea reală a împrejurării își face loc în sufletul lui Apostol Bologa. O simțim de altfel și în tonul înfiorat cu care rostește la sfîrșit, în drum către casă, în înserarea dezolantă : „Ce întunerec, Doamne, ce întunerec s-a lăsat pe pămînt".

Discuția de la popota ofițerilor, îndeajuns de îndrăzneață și axiomatică în cel mai înalt grad, nu înseamnă pentru Bologa mai mult decît au însemnat execuția și dialogul sumar, mustind de semnificații, cu căpitanul Klapka ; această discuție e oarecum pentru cititor, pentru fundarea teoretică a romanului. Un singur lucru află în plus Bologa, dar acesta de o mare și gravă însemnătate : faptul că tatăl sublocotenentului spînzurat fusese și el spînzurat, sub acuzația de spionaj. Răsunetul acestui fapt în sufletul eroului, după impresia profundă lăsată de execuție, este de-a dreptul răscolitor. „Ar fi dorit să ia parte la discuție — arată scriitorul — ca altădată, dar nu îndrăznea de teamă să nu observe ceilalți cît de false și nesincere îi erau vorbele. Frica aceasta îl chinuia neîncetat, îi sfîșia sufletul fără să i se poată împotrivi. Avea impresia că se află pe marginea unei prăpăstii și nu cutează să se uite în adîncimea care totuși îl ispitește din ce în ce mai stăruitor".

Spaima nu are la Bologa înfățișarea unei reacții elementare și spontane, așa cum operează ea în sufletele celorlalți. Într-un fel sau altul, majoritatea acestora simțeau încă dinainte monstruozitatea și poate implicațiile politico-sociale ale execuției. Erau, asemenea lui Klapka, niște oameni obișnuiți, care știau că n-aveau pentru ce să lupte în acest război, dar nici n-avuseseră tăria să i se refuze. Pentru Apostol Bologa execuția avusese totuși, măcar în planul cerebralității sale, — chiar așa fisurat și echivoc — însemnătatea necesității. De-aceea spaima la el ia un aspect dramatic, fiind un efect al unei dezarticulări și descumpăniri în planul conștiinței. Este o spaimă năruitoare, ascunzînd în fremătările ei un presentiment care devine aproape obsesiv. Senzația că se află deodată „pe marginea unei prăpăstii" revine mereu, chiar și atunci cînd privește în ochii căpitanului Cervenco, „invadați de fanatismul iubirii". „Privindu-i însă mai adînc, Bologa se spăimîntă și tresări, ca și cînd și-ar fi aruncat căutătura în adîncimea prăpăstiei de care se ferise toată seara".

Efortul autojustificării este încă activ, dar stăpînit lăuntric, dominat mereu de spaima aceea tragic-revelatoare. În timp ce se îndreptau spre poziții, Klapka îi vorbește despre strania impresie pe care a produs-o execuția asupra soldaților „aduși înadins ca să se întoarcă cu groază în tranșee și să spună oamenilor că e mai bine să înfrunte gloanțele dușmanilor decît știeangul patriei...". Gestul lui Bologa este, și de data aceasta, relevant pentru starea sa de spirit : „Apostol se uită repede înapoi ca și cum ar fi auzit un glas din spate, pe urmă mormăi rugător :

— A fost vinovat... Domnule căpitan, a fost vinovat..."

Neliniștea, frămîntarea și spaima sînt atît de vii încît ambianța apăsătoare a războiului devine pentru el un mediu neutralizant, un adevărat loc al păcii și liniștii. „De afară coboară o înfumurare de lumină în care se conturau vag intrarea adăpostului, masa improvizată, cu hărți, compasuri, cărți și niște farfurii goale, apoi aparatul telefonic în perete,

două scaune fără spate, aruncate la o parte... Auzea ploaia monotonă, plicticoasă, adormitoare și se bucura că în creieri îi furnicau, ca și altădată, numai reflectoare, tunuri, muscali, hărți, decorații...".

Procesul sufletesc al eroului debutează, așadar, oarecum exploziv, chiar din primele pagini ale cărții. Desenarea lui, în cadrul cutremurătoarei scene a execuției, solicită din plin aptitudinile artistului; sînt, într-adevăr, pagini de antologie, unele dintre cele mai pline de dramatism din întreaga noastră literatură. Este o artă filtrată și lucidă, în care nervul dramatic transfigurează totul — natura, oamenii, împrejurarea. Asistăm, în fond, la o adevărată scenă de masă, dar scriitorul transcrie aparte, aproape cinematografic, reacții specifice ale eroului, ale altor personaje, ale soldaților, ale condamnatului însuși. Amănuntul relevant, solicitat adesea, însoțește și întregește dialogul, totdeauna esențial și autentic la Rebreanu. Fiecare notație, aproape fiecare cuvînt rostit de personaje este gîndit în eficiența lui față de ansamblul, adeseori față de problematica și dezvoltarea epică a romanului. De la replica elementară a caporalului gropar — ...„n-am mai pomenit să spînzure oamenii așa pe întuneric" — la dialogul de mare semnificație dintre Klapka și Bologa, încheiat sentențios cu acel — „Omul... omul... ...omul !" și pînă la imaginea de simbol a spînzurătorii, care, după ce convoiul martorilor se reîntoarce pe front „...albea nepăsătoare, împrejmuită de crucile albe din cimitirul militar" — totul anunță problematica tragică a romanului, totul creează o impresie acută de coșmar. Scena aceasta, de un dramatism intens, cu o maximă echilibrare realistă, este ca o uvertură... Înțelesurile ei sînt evidente. Execuția sublocotenentului Svodoba nu este o simplă execuție, la care îndeobește oamenii au asistat în istorie mai mult sau mai puțin nepăsători. Sîntem doar în război și, așa cum filozofează elementar același caporal, „în război viața omului e ca floarea, se scutură te miri de ce...". „Da, sîntem în război, dar un război în care cei ce te-au trimis sînt aproape tot atît de dușmani ca și inamicul, care, oricum, nu-ți ucide acasă părinții, sau, dacă ar face-o, ar avea cel puțin justificarea inimiciției declarate. Spînzurarea sublocotenentului Svoboda ascunde un simbol tulbure și amenințător, în fața căruia noțiunile de datorie, crimă, patriotism pălesc, se clatină, tind să se așeze altfel. Îndoiala, spaima — un fel de înțelegere involuntară — tulbură, măcar pentru o clipă, chiar convingerile liniare ale ofițerilor. Neatinși de abstracții și vii sub scutul bunului simț, soldații se simt oarecum solidari cu cel ucis, care, de altfel, moare atît de curajos. „De ce geme soldatul?" se întreabă Bologa în toiul execuției, vrînd să-și atenueze propria sa reacție prin confruntarea cu o alta. Moartea sublocotenentului Svoboda proiectează, obiectiv și sumbru, un înțeles violent, scontat de fapt chiar de cei care au poruncit-o; în armata aceasta multinațională, contaminată de morbul spaimei de ea însăși, aproape oricare soldat și ofițer poate atîrna într-o bună zi de o cracă, sub un cer asemănător, plumburiu..."

Procesul sufletesc al lui Apostol Bologa prezintă, inițial, ipostaza unui conflict între conceptul de datorie și conștiință. Am văzut că acest conflict are origini latente în acel Bologa anterior războiului, deoarece conceptul de datorie se arată, chiar de-atunci, oarecum carențial. Subscris mai mult unei atitudini filozofice, sentimentul de datorie față de statul austro-

ungar este totuşi prezent la Apostol Bologa ; el avea unele corespondenţe în sînul naţiunilor asuprite de Habsburgi, îndeosebi printre vîrfurile burgheziilor respective. Opinăm însă că Rebreanu acordă lui Bologa tenta acestui conformism şi din nevoia de a da mai mare adîncime dramatică naraţiunii sale. Scriitorul avea, adiacent, unele surse clasice de urmat. Cititor — în original — al literaturii clasice germane, Rebreanu a parcurs, fără îndoială, şi operele zbuciumatului Heinrich von Kleist, poate chiar în vremea anilor petrecuţi în liceul german din Bistriţa. Kleist, în conceptul său despre stat, străbate de fapt drumul invers al lui Apostol Bologa. Preromanticul de la 1800, adeptul înflăcărat al lui Rousseau, îşi declară acerb, într-o scrisoare, împotrivirea faţă de stat — statul prusac — considerat de el atît de nociv individului : „Nu vreau să iau nici un serviciu public. De ce ? — O, cît de multe răspunsuri îmi stau pe buze ! Nu pot să mă înşurubez într-un interes pe care eu nu pot să-l examinez prin raţiunea mea. Va trebui să fac ceea ce statul pretinde de la mine şi totuşi nu va trebui să cercetez dacă ceea ce statul pretinde din partea mea este ceva drept şi bun. Va trebui să fiu o unealtă pentru scopurile lui necunoscute, — şi eu nu pot să fiu aşa ceva. Mie îmi stă înaintea ochilor propriul meu scop, conform lui va trebui să acţionez eu şi dacă statul va voi altfel, va trebui să nu dau ascultare statului". Ultima sa dramă, *Prinţul Frederic de Homburg*, atestă însă un alt Kleist, de data aceasta profund kantian, un Kleist cu individualitatea în acord cu „legea", supus din convingere „statului", de fapt un stat ideal, pe care-l reclamă — în felul său — şi Apostol Bologa, deşi acceptă, în lipsa altuia mai bun, statul austro-ungar. Semnalăm, deci, între Rebreanu şi Kleist, pe lîngă aceeaşi preocupare pentru raportul dintre individ şi stat, chiar o corespondenţă kantiană în conceperea statului, care însă în *Pădurea spînzuraţilor* este, după cum am văzut, subscrisă doar unei atitudini iniţiale a eroului.

Conflictul conştiinţă-datorie nu capătă însă în roman, după părerea noastră, acea predominanţă care a fost relevată [1]. Rebreanu manifestă vădit prudenţa — dictată de intuiţia sa realistă — de a nu da acestui conflict proporţii dominante, deconectîndu-l destul de repede de firul epic. Alta era, de fapt, ţinta sa, altceva e dominant în evoluţia sufletească a eroului său : *linia mereu ascendentă a afirmării conştiinţei sale naţionale, ajungerea la decizie*. Şi-aşa conformismul lui Bologa a cerut scriitorului destulă abilitate artistică ; i-a reclamat, mai întîi, un canal filozofic justificativ şi, de altă parte, dozare — dată fiind apartenenţa eroului la o naţiune asuprită şi ereditatea sa copleşitoare în această privinţă. De aceea Rebreanu abordează epic eroul de la un moment foarte aproape de începutul clarificării sale, atunci cînd conceptul de datorie primeşte o lovitură hotărîtoare. Chiar aşa, riscul e inevitabil. Apostol Bologa apare oarecum singular faţă de ceilalţi exponenţi ai armatei austro-ungare. Într-adevăr, în afară de locotenentul Varga, de generalul Karg şi de pretor, în roman nu apar alte figuri de slujitori zeloşi ai imperiului. Dar Varga e ungur şi — chiar aşa fiind — patriotismul său e oarecum cazon, inflexibil şi ostentativ prin

[1] Ovid. S. Crohmălniceanu, *Curs de istoria literaturii române între cele două războaie mondiale — 1920—1944*, Partea I-a, Edit. didactică şi pedagogică, 1962.

convenționalismul său ; la rîndul lor, Karg și pretorul (acestuia, de altfel, Rebreanu nici nu-i dă nume) sînt niște profesioniști ai statelor majore, atinși ireversibil de dezumanizare. Iată de ce sentimentul crepuscular al datoriei față de statul austro-ungar, carențial dintru început la Bologa, se stinge foarte curînd pe aria evoluției sufletești a eroului. Elocventă, în această privință, este scena dintre Apostol Bologa și căpitanul Klapka, la cîteva zile după execuția sublocotenentului Svoboda. Klapka apare în baterie într-o stare de spaimă specifică lui ; a primit un ordin ultimativ din partea colonelului, de a distruge reflectorul rusesc și vede în acest ordin o anume intenție suspicioasă, legată de faptul că e ceh și că a fost mutat pe frontul rusesc cu stigmatul de suspect. Iată însă reacția lui Apostol Bologa : „... atitudinea și glasul căpitanului îl uluiră, trezindu-i deodată în suflet toate zbuciumările care crezuse că s-au stins fără urme. Ar fi vrut să protesteze și să isprăvească cu omul acesta care, urmărindu-l cu încredere, îl făcea părtașul unor gînduri primejdioase. Simțea însă cu groază că în adîncul inimii, gîndurile acestea îi erau dragi și le tăinuia acolo ca niște odoare prețioase". Simțind o comunicație caldă cu tînărul român, Klapka îi destăinuie apoi, fără rezervă, necruțător cu sine însuși, impresionantul său avatar de pe frontul italian, încheind cu teribila imagine a pădurii spînzuraților. „*Pădurea spînzuraților ... murmură Apostol cu ochii scînteietori de o ură nouă, plămădită în sufletul său pe nesimțite*". Obiectul acestei uri nu lasă nici o îndoială cititorului. De altfel în pagina următoare asistăm la un adevărat autoexamen al eroului, realizat fără minuție introspectivă, în cîteva linii lapidare. Eroul se desparte de trecut cu silă și rușine. Recompunîndu-și mental viața, o găsește „goală ca o pungă de hîrtie model". „*Ce ridicol am fost cu formula de viață! se gîndi apoi deodată.* Cum nu mi-am dat oare seama că o formulă neroadă nu poate ține piept vieții niciodată ?".

Acest proces de luminare a eroului se săvîrșește obiectiv, dintr-o cuprindere mai largă a realității ambiante. Impulsionat de sentimentul răspunderii morale pentru spînzurarea unui om aparținînd ca și Bologa unei națiuni asuprite, el crește o dată cu înțelegerea dramei generale a acestor națiuni despre care vorbește atît de patetic timoratul Klapka. De altfel apropierea dintre cele două personaje, legătura lor simpatetică este ea însăși grăitoare. Afirmarea conștiinței naționale a lui Apostol Bologa se petrece, așadar, în strînsă apropiere de celelalte naționalități asuprite, în filiație organică cu destinul lor dureros. În felul acesta, Rebreanu elimină conceptual orice implicație șovină în cazul lui Bologa, un caz altminteri destul de sensibil unor atari încorporări. Iată, spre edificare, cum este înfățișat momentul cald al exprimării conștiinței naționale la erou — puțin timp după execuție și după discuția cu Klapka, amintită mai sus : „O dragoste mare îi înfiora sufletul, se uită la Petre mișcat, avînd impresia că într-însul s-a întruchipat toată Parva, toți cei ce vorbesc românește. Îi venea să-l îmbrățișeze și să se arunce la picioarele lui, cerîndu-i iertare. Și în cele din urmă, nemaiputîndu-se stăpîni, murmură cu glas de fericire :

— Petre, Petre, fratele meu..... nădejdea mea....."

Vestea mutării diviziei pe frontul românesc produce o impresie puternică în conștiința eroului. Rebreanu înfățișează momentul, exploziv, într-un tragism gros, înmărmuritor, care-i izbutește totdeauna la o perfec-

țiune clasică, punîndu-i bine în valoare mijloacele artistice. Este un alt exemplu de potențare dramatică, utilizată de scriitor și în scena execuției, în descrierea unor stări de conștiință ale eroului, în sublinierea unor momente esențiale în articulația epicului. Ca întotdeauna în clipele de tensiune maximă, reacțiile personajelor, gesturile lor sînt violente, exacerbate, frizînd aproape caricaturalul, iar cuvintele ies cu greu din gîtlejul lor, atinse de paralizia momentului. „Deodată Apostol Bologa se opri în fața lui (Klapka, *n. n.*) cu obrajii albi, cu ochii stinși, încît căpitanul amuți.

— Orice... orice, numai asta nu se poate ! izbucni dînsul cu o voce arzătoare. Asta ar fi o... o... o...

Pereții de bîrne ai adăpostului închegară sforțările lui de a găsi cuvîntul într-un vuiet prelung, încît Klapka îl apucă de braț, vrînd să-l facă să vorbească mai încet. Și Apostol, ca și cum ar fi înțeles, se încurcă, plecă fruntea și sfîrși murmurînd :

O... o crimă"...

Momentul acesta fixează începutul unei alte etape a evoluției sufletești a eroului : *nonconformismul.* Enunțat de fapt mai înainte, el capătă abia acum cristalizarea precisă a unei atitudini. Este o etapă în care elementul dramatic este susținut de căutările febrile, întreprinse de Apostol Bologa pentru a da împlinire acelui — „Nu se poate" — rostit în fața perspectivei de-a merge pe frontul românesc. În sensul acesta acționează Apostol Bologa, în direcția aceasta se dezvoltă epic destinul său de-a lungul romanului. Am văzut, mai întîi, că trezirea națională a lui Apostol Bologa se săvîrșește în relație directă cu soarta altor națiuni oprimate de imperiu. Începutul său de discernere lucidă a realităților frontului nu putea să nu distingă, în drama acestor popoare, însuși caracterul monstruos și criminal al războiului Austriei. Cît de penibil apare Bologa, chiar în proprii săi ochi, atunci cînd rostește în fața lui Klapka, sub spînzurătoarea care-l aștepta pe Svoboda, această aserțiune atît de familiară tuturor adepților înverșunării sufletului uman ; „numai războiul e adevăratul generator de energii" ! În căderea vechiului Bologa — am spune a metafizicului Bologa — distingem fără greș și naufragiul unor atari convingeri, așezate de fapt atît de șubred în conștiința sa. Accentele patetic antirăzboinice ale lui Klapka nu rămîn fără ecou în sufletul eroului, îndeosebi aceste cuvinte rostite într-un moment de mare comuniune dintre cele două personaje : „O crimă imensă e îndeobște războiul, dar cu deosebire războiul Austriei" ! Ele par să se oglindească în această reflecție a lui Bologa, transfigurate de o anume ipostaziere filozofică, nelipsită totuși de nota critică lucidă : „Imensei majorități a omenirii, civilizația nu i-a dăruit decît războiul care pune față în față milioane de oameni și care ucide mii și mii de suflete într-o secundă". Nonconformismul limitat — de extracție micburgheză — a lui Bologa, trebuie analizat, ni se pare, în lumina acestor virtualități ale personajului. El însumează o anume valoare realistă, fiind — în ultimă instanță — o reacție față de războiul Austriei și identificînd un aspect major al afirmării conștiinței naționale a românilor ardeleni. Cazul lui Apostol Bologa este cu atît mai semnificativ cu cît păstrează, în datele lui esențiale, o anume acurateță umană, neatinsă de coloratia șovină. Apostol Bologa nu folosește nici o clipă limbajul ostentației naționaliste și chiar

reacția sa, cînd o aude pe Marta vorbind ungurește, nu ni se pare numai decît un efect al unei atari înclinații. Apostol Bologa vine în permisie, în Parva, într-o anume stare de spirit. Este încă sub influența încercării nereușite de dezertare — aproape obsesivă la el — și, totodată, sub aceea, incipientă, a dragostei față de Ilona. Imaginea logodnicei are pentru el, în acea clipă, o valoare trecută sentimental — subsistînd mai mult într-o îndatorire morală. Capricioasa și convenționala Marta, de care era legată venirea sa pe front, avea în acel moment, în sufletul său, o dimensiune oarecum exactă. Reacția lui Bologa, cînd o aude vorbind ungurește, este provocată de un resentiment virulent față de ea, față de această ființă în fond atît de departe de el și de răscolitoarele sale experiențe morale de pe front, printre care și aceea, dominatoare, a „descoperirii" apartenenței naționale. Ruperea logodnei are deci temeiuri mai adînci decît actul șovin de care vorbesc mai mult notabilitățile conformiste al Parvei. În dragostea sa față de tînăra țărancă Ilona, apoi, nu se interpune nici măcar o clipă faptul că ea este maghiară. Aceasta, e drept, și dintr-o înclinație a eroului de a radicaliza sentimentul iubirii dar și dintr-o dispoziție din adînc a conștiinței sale.

În faza sa neconformistă se poate vorbi mereu la Bologa de o anume ascendență a conștiinței față de acțiunile lui — și drama eroului devine în fond ireductibila afirmare a supremației ei. Apostol Bologa ascunde în liniile personalității sale o etică gravă, nelipsită de convenție, și care nu e departe de etica aspră, mai încremenită, a părintelui său,— memorandistul. Personajul are însă un oarecare dinamism al reflexiunii și auto-examenului, o anume sensibilitate a demnității și sincerității — uneori în forme severe cu sine însuși. Sînt trăsături care fac din el un veritabil „erou al conștiinței", vădit înrudit cu marii eroi „morali" ai literaturii universale. Firea sa nu este aceea a unui static, a unui om fără reacții față de lumea exterioară ; dacă el simte nevoia de-a se pune în acord cu ea, apoi are și tendința, mai temerară, de-a pune lumea în acord cu el : Bologa nu e lipsit de decizii, uneori violente — și manifestă în general o anume independență scorțoasă.

Acest relief temperamental amintește într-un fel de Ion al Glanetașului, cu care de altfel e înrudit prin ceea ce definește pe toți eroii lui Rebreanu : gravitatea. Apostol Bologa impresionează prin seriozitate, prin capacitate de interiorizare, prin tendința eroică de a fi lui însuși suficient, prin năzuința tragică către un sens rectiliniu al vieții, năzuință care de fapt constituie pîrghia dramei sale. Fiind așa, ni se pare, el n-ar fi putut deveni un al doilea Klapka, care pare să-și fi încropit — din frică acumulată — o adevărată filozofie a supunerii. *Neliniștea conștiinței eroului, imposibilitatea de a acționa conform acordului ei regăsit — apartenența națională — este acum, în această etapă, sursa directă a elementului dramatic.* Dezertarea — ivită în conștiința sa din primul moment ca o soluție — devine obsesivă, deși eroul va încerca mai întîi o cale comodă, tipică mentalității sale limitate : mutarea din divizie, evitarea frontului românesc. Distrugerea reflectorului nu-i aduce însă, compensativ, mutarea solicitată generalului Karg, ci notarea ca suspect. Eroul se decide, dar evadarea este zădărnicită în acest „haos concret", cum numește un mare scriitor războiul — de un atac care-i aduce rănirea.

Apostol Bologa ajunge destul de curînd la decizie şi, ni se pare, tribulaţiile sale — mai curînd febrile căutări decît îndoieli torturante — se leagă de aspecte mai complexe ale eroului. Neputinţa uneori obiectivă de a înfăptui comandamentul conştiinţei, modalitatea activă în care se arată la el apartenenţa la o naţiune asuprită, aduc eroului un fel de însingurare desperată, agravată de individualismul său funciar. Deşteptarea sa morală, nelipsită de o oarecare exaltare mistică, accentuată prin declanşarea mai tîrziu a unei adevărate crize mistice, a însemnat de fapt o destrămare a acordului dintre erou şi lumea exterioară. Ambianţa, realitatea frontului şi nu numai a frontului, devine acum pentru Bologa antipodică. Eroul dezavuează tot ceea ce a respectat, tot ceea ce înainte i se păruse a avea un oarecare preţ. El are chiar momente de furie şi ură răscolitoare, singulare şi stînjenitoare în ambianţa generală, conformistă şi timorată. Singurătatea sa este reală, oarecum obiectivă, prezentă chiar şi în Parva, printre ai săi. În definitiv, oricît de apropiat şi comunicativ îi apărea un om ca Otto Klapka, filozofia laşă, strict conservativă a acestuia, o dispreţuieşte — ca şi prudenţa excesivă, sperioasă a preotului Boteanu. În aceste împrejurări de viaţă şi de moarte nu se poate acţiona decît de unul singur, dar insul singur înseamnă foarte puţin. Eroul încearcă acum convingerea descurajantă că toate năzuinţele „şi strădaniile lui sînt tot atît de neputincioase şi fără rost ca şi zvîrcolirile unei rîme". Rebreanu descrie solemn această criză a eroului său : „Preţul vieţii e viitorul" — arată el —„ şi viitorul lui i se părea zăvorît ca o poartă de fier în care şi-a bătut pumnii bătînd zadarnic. Neputinţa în faţa vieţii acum mai mult îl îngrozea decît îl revolta". El simte, de aceea, nevoia unui „reazim solid", a unui punct fix în univers şi criza sa — în fond a insului însingurat şi desperat — ar fi putut lua turnura explozivă a eului, proprie eroului existenţialist. Era însă pentru el o cale mai comodă, bătătorită cîndva, şi al cărui ecou se arăta deodată ispititor. Criza sa mistică, de data aceasta irevocabilă, trădează gestul neputinţei, tendinţa de a înclina steagul în faţa realităţii copleşitoare, prin narcoza subţire a conştiinţei. Procesul alienării mistice, declanşat în Parva, după ruperea logodnei cu Marta, se anunţă însă mai devreme, afectînd în oarecare măsură timbrul „trezirii" sale naţionale. În aceste stări iniţiale, elementul dramatic se mai susţine încă, alimentat de căutările lui Bologa de a găsi o ieşire din impasul tragic în care se găsea. Scena distrugerii reflectorului degajă un simbol eterat, asociat dispariţiei luminii după canonadă, care ar fi putut fi aceea a limpezirii esenţiale din conştiinţa eroului, dacă n-ar fi fost precizarea din vorbele maniacului mistic Cervenco : „Aţi ucis lumina, Bologa !" Mai departe însă, în evoluţia mistică a eroului, elementul dramatic scade simţitor, pierzînd suportul concret, expresiv. Limbajul lui Bologa devine precar, atins de o sentenţiozitate banal bisericească ce nu depăşeşte nivelul unui preot de ţară, ca Ion Boteanu, din roman. În lipsa concretului şi a dinamismului vieţii, notaţiile scriitorului pălesc, subţiate şi convenţionale : „Toţi oamenii cîntau, cu feţele albe de bucurie. Şi glasurile fîlfîiau ca nişte steaguri de pace şi se ridicau în văzduhul limpede şi se înălţau tot mai sus, pînă la tronul mîngîierilor cereşti". În faţa patului în care agoniza misticul căpitan Cervenco, Apostol Bologa încearcă „mustrări dureroase" şi „încredere, mare", captîndu-i privirile

„din ce în ce mai însetat, ca și cum din ele ar fi vrut să-și adune un mănunchi de sprijin", simțindu-se în același timp „pătruns de o taină nemărginită". Notații monoton inexpresive, vizînd abstracțiunea apăsată, compunînd pagini fade, distonante de restul romanului.

Declinul mistic al lui Bologa estompează concretul vieții, ca și kantianismul său inițial, tinde să facă din erou un apatic și un maniac. Vechiul concept metafizic al datoriei față de stat este înlocuit acum cu acela creștin al „iubirii universale", care afectează — într-un fel — și dragostea, mai pămîntească, a eroului pentru Ilona. El nu reușește însă să-i anuleze acestuia, total, simțul realului. Dezertarea este căutată, studiată topografic în linia frontului și realizată în cele din urmă, halucinant, dintr-un impuls aproape al subconștientului.

Pădurea spînzuraților degajă impresia unui tragism ireversibil, fără dezlegare. Romanul descrie un fel de lume aparte, o experiență umană dincolo de obișnuit, gravă și întunecată. Pe drept cuvînt, George Călinescu[2] compară *Pădurea spînzuraților* cu faimoasa *Le mie priggioni* a lui Silvio Pellicco. În această lume de temniță, dezerțiunea, tendința de evaziune devine obsesivă, iar inamicul — un inamic pasiv, un fel de receptacol virtual. Despre dezertare se vorbește deschis în armata austro-ungară, este teoretizată chiar, iar Bologa, la un moment dat, își dezvăluie cu francheță, lui Varga, intenția de a trece frontul. Dezertarea este însă mereu un exod în moarte, căci Rebreanu — credincios viziunii sale de transfigurare dramatică — nu acceptă nici măcar episodic soluția fericită. În felul acesta, în roman, oamenii nu mor pe front, în lupta cu inamicul, dar mor, totuși, atîrnați în serie de „știreangul patriei", cum spune Klapka. Imaginea lor, pornind de la zguduitoarea scenă a spînzurării sublocotenentului Svoboda, crește cu macabra povestire a lui Klapka despre pădurea spînzuraților, se întregește cu țăranii români spînzurați la marginea unei păduri și culminează cu spînzurarea în final a eroului însuși.

Spînzurătoarea răsare din unghiul conceptului de datorie, așa cum e înțeles el fie și de cei mai integri ofițeri ai imperiului. Nefundată pe aderențe în viață, abstractă și tulbure, noțiunea de datorie are elementul statornic, rece și fatal, al violenței de sus — neînduplecate. În sfera ei își face loc, dînd aproape totul la o parte, teribila curte marțială, acea instituție care în sînul armatei austro-ungare tinde să aibă aceeași pondere ca și statele majore. „Nu există victorie fără curte marțială" îi spune pretorul lui Apostol Bologa, ca o încheiere sentențioasă la o definiție apologetică a acestei instituții : "Nu vă dați seama că, în fond, de noi (curtea marțială — *n. n.*) depinde toată vitejia voastră... Războiul nu se cîșigă numai cu tunuri și cu „ura", domnule ! Asta a fost odată... !"

Evident, aceasta a fost odată. Acum era nevoie de curte marțială, de acest element coagulant al masei eterogene a armatei, de fapt unica chezășie a stabilității și „patriotismului" ei. În roman au loc două execuții care, completîndu-se una pe alta, dau o imagine exactă și plină de nerv dramatic a modului sumar și precis în care funcționa această instituție.

[2] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origină și pînă în prezent*, 1941.

Execuţiile au loc chiar noaptea, în lumina tresărindă a făcliilor, căci statele majore, educate în cultul sever al „datoriei" manifestă operativitate, capătă acel profesionism obiectivat al represiunii şi crimei.

În aceste condiţii, este firesc ca raporturile dintre oameni să fie acelea de suspiciune gravă şi neîncredere pînditoare. Criteriul este întotdeauna apartenenţa la una dintre naţiunile asuprite şi, în faţa lui, fişa de serviciu a individului, oricît de onorabilă ar fi ea, devine o simplă hîrtie goală. Apostol Bologa are patru decoraţii de vitejie, este un ofiţer cu o conduită ireproşabilă, dar un fapt, simplul fapt că e român, de care-şi aminteşte deodată Karg, e destul pentru acesta ca să-l treacă pe lista suspecţilor. Mai tîrziu acelaşi fapt, după arestarea lui Bologa, îi va da pentru o clipă pretorului ideea unui spectaculos grup de spioni. De asemenea, notarea ca suspect îi provoacă căpitanului Klapka un fel de coşmar interminent, însoţit de crize patetice de laşitate. Această suspiciune îşi are originea în chimia social-istorică a imperiului sprijinit, după cum spune unul din istoricii monarhiei, A. Fischhof, pe patru forţe de susţinere : „O armată mergîndă de soldaţi, o armată şezîndă de funcţionari, o armată în genunchi de popi şi o armată tîrîtoare de denunţători".

Impresia de violenţă şi ameninţare, atît de intimă vieţii descrise în roman, se degajă chiar din stilul şi notaţiile scriitorului.

Peisajul, sărac şi dezolant, e asociat mereu ideii de chin şi violenţă. Copacii „înţeapă" cîmpia, întunericul „sugrumă" satul, cimitirul militar e „îngrădit cu sîrmă ghimpată", iar cel sătesc „cu spini" şi are „cruci rupte, putrezite, rare". Soldaţii care pregătesc groapa pentru cel condamnat „hîcîie" a osteneală, scoţînd „lut galben" din „rana pămîntului". Războiul pare să fi trecut cîndva pe-aici, căci turnul bisericii e „spintecat de un obuz", iar „spre miazănoapte se vedeau ruinele gării şi linia ferată ce închidea zarea ca un dig fără început şi fără sfîrşit".

Această violenţă sumbră, atotcuprinzătoare, dezvăluind mereu ceva exterior profund ostil oamenilor, se relevă chiar şi în reacţiile şi senzaţiile personajelor în mişcarea lor sufletească, în comportament, în actul lor de gîndire. Rebreanu notează aceste reacţii transfigurativ, apăsat şi elementar, căci senzaţiile sînt abisale, răsunînd parcă în toată fiinţa celui ce le încearcă. În timpul execuţiei sublocotenentului Svoboda, lui Bologa „casca îi strîngea ţeasta ca şi cînd i-ar fi fost mult prea strîmtă şi îndesată cu sila". La popotă, la un moment dat, glasul tînguitor al lui Cervenco i „se înfipse ca un ac" în ureche. Dispariţia luminii fascinante a reflectorului readuce întunericul care-i „strînse iar în braţe (pe Apostol Bologa şi pe căpitanul Klapka — *n. n.*) ca nişte cleşti reci". Auzind, într-o anume stare de spirit, vorba românească a ordonanţei sale, Apostol Bologa „sări drept în picioare ca şi cînd l-ar fi lovit un ciomag în moalele capului". Vestea mutării diviziei sale în Ardeal, constituie un adevărat şoc pentru Apostol Bologa : „În creierii lui Apostol însă de-abia începu să ţiuie cuvîntul de care se spăimîntase, ascuţit şi sfîşietor parcă i-ar fi scormonit un pumnal". Sub apăsarea răscolitoare a proceselor intime, creierii „clocotesc" şi „ustură", „visurile sînt năpraznice", inima se „zvîrcoleşte", înfiorarea" e „nestăpînită", iar adjectivul „buimăcit" transcrie dese reacţii ale personajelor.

Nu stăruim asupra valenței artistice a acestor notații care, rupte de context, pot apărea și sînt uneori, discutabile, elementare. Subliniem însă prezența elementului puternic, violent, care le dă naștere, decurgînd din cadrul social cuprins în roman. O realitate acută atrage după sine efecte tari în conștiința oamenilor, și, fără a dăuna sobrietății de ansamblu a narațiunii, Rebreanu le notează ca atare, credincios intenției sale de a urmări dimensiunea sufletească a personajelor pe fundalul realității războiului imperialist.

Liviu Rebreanu a dat, în cartea sa, o evidentă proiecție unui sentiment de adîncă vibrare dramatică : *frica*. Ca și în *Ițic Ștrul dezertor*, acest sentiment nu devine o țintă artistică detașabilă de conținut, dar sîntem tentați să stăruim puțin și asupra acestui aspect secund al *Pădurii spînzuraților* : roman al angoasei. Mai întîi, o judecată de orientare : prozatorul nu putea, în mod obiectiv, să neglijeze această reacție a naturii umane în abominabila experiență a războiului desfășurat de Austro-Ungaria. Apoi, una de calitate : frica la Rebreanu dezvăluie mereu valori umane, este o reacție la monstruos, o manifestare deci a instinctului vital uman și — prin aceasta — o formă indirectă și obiectivă de denunțare. Nu uităm apoi că percepția lui Rebreanu este prin excelență dramatică. Compunînd atît de sever și grav tabloul din interior al realităților frontului, scriitorul a dat totodată o puternică rezonanță epică acestui accent patetic al sufletului uman. *Potențarea fricii constituie, așadar, un alt mod prin care Rebreanu realizează dramatismul forte al romanului.* Frica apare ca o prezență complexă, cel mai adesea în forme nete și dinamice, dar și disimulate, învăluite în subtile asociații cu alte sentimente și stări febrile de conștiință. De la ipostaza sa individuală, surprinsă în organicitatea unui personaj sau altul, frica tinde treptat și expresiv spre ipostaze colective, atît de obișnuite scriitorului.

Sentimentul acesta vibrează mai întîi în sufletul cititorului, chiar din prima frază a romanului, aducîndu-i un fior și un gest reflex de fereală : „Sub cerul cenușiu de toamnă, ca un clopot uriaș de sticlă aburindă, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu streangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii". Fraza are ceva din gravitatea unei sentințe, anunță o finalitate catastrofică și în peisajul dezolant al înserării, pe care-l compune scriitorul, dominat de brațul lugubru al spînzurătorii, frica are mereu, o firească legitimitate. Dînd cu ochii de spînzurătoare și de morminte, caporalul, care veghea la săpatul gropii destinată condamnatului, este „cuprins de o frică sugrumătoare ca în fața unor stafii". Este o frică învăluitoare, fără remediu, produsă de o realitate mai cumplită decît prima linie a frontului, cu care de altfel caporalul se obișnuise oarecum. De fapt, pentru el, e numai un început al coșmarului, pe care-l va încerca în ziua aceea. Lipsind călăul, datorită unei defecțiuni de organizare, și pus să-l înlocuiască, caporalul încearcă o frică paralizantă, care devine oroare. „Domnule căpitan, vă rog cu supunere, iertați-mă". Își va îndeplini cumplita misiune, în chip halucinant — „ca un al doilea osîndit" — cum notează cu pătrundere scriitorul.

Sentimentul de altfel devine mai general în fața zguduitorului tablou al execuției. În această scenă, frica este mereu o reacție a celor ce asistă și nu a condamnatului, dramatica convulsie a acestui sentiment în fața morții fiind urmărită aproape dostoievskian în ceasurile dinaintea spînzurării lui Apostol Bologa. Scriitorul fixează cu expresivitate reacția celor de față atunci cînd este adus condamnatul: „Toți tăceau însă parcă le-ar fi fost frică să nu tulbure somnul unui bolnav istovit de suferințe". Preotul își îndeplinește oficiul „mașinal" și este „speriat" în momentul în care întinde condamnatului crucea, s-o sărute. Însuși pretorul nu manifestă întru totul nepăsarea profesională cerută, este la rîndul său „speriat" și — citind actul de acuzare — „de două ori se încurcă, drept care generalul îi aruncă priviri scrutătoare".

Frica este, la urma urmei, un mod afectiv de a lua act de o prezență obiectivă, de o anume realitate. De aceea, în sentimentul încercat de mulțimea soldaților și ofițerilor aduși de pe front anume ca să asiste la acest sordid ceremonial, se interpune ceva nescontat de mai marii armatei: elementul lucid. După cum am văzut, Klapka relevă lui Bologa impresia „ciudată" pe care a făcut-o execuția asupra soldaților. Este și spaimă, dar mai este ceva: o anumită înțelegere, cu premise evident mai vechi, a sensului real al execuției. S-a văzut, de asemenea, că la Bologa spaima îmbracă o formă tragic revelatoare, invadînd golul creat deodată în conștiința sa.

Frica se arată o dominantă organică la căpitanul Otto Klapka. Personajul apare din primele pagini ale romanului cu un fel de frică veche, care face parte din ființa sa, fiindu-i întipărită chiar pe chip. „De sub casca de fier lătăreață, fața lui rotundă și bălaie apărea chinuită mai cu seamă din pricina ochilor cafenii, mari și ieșiți din orbite, care priveau înfrigurați stîlpul spînzurătoarei, fără a clipi, cu un nesațiu bolnăvicios. Gura, cu buzele cărnoase, era strînsă într-un spasm dureros, tremurător. Mîinile îi atîrnau țepene, aproape uitate".

Personajul acesta patetic și convingător se dezvăluie în roman cu gestul aproape impudic al sincerității totale, pe care-l justifică însă o acută suferință. El devine un al doilea erou central al cărții și dialogul său cu Apostol Bologa, de o mare întindere epică, se aseamănă dialogului dominant dintre două mari personaje ale unei tragedii; replica lor luminează mereu semnificații majore, devine uneori esență și filozofie, păstrîndu-și totuși concretul dramatic. În dezvăluirile lui Klapka surprindem de fapt al doilea roman, un alt avatar cu aceeași determinare social-istorică ca și la Bologa, întîrziat însă, fără eroism, în obediență umilă. Este tipul micului burghez copleșit de istorie, panicat de dinamismul și asprimea ei, însuflețit de un singur țel arzător — conservarea și apărarea micii sale existențe. Otto Klapka a fost și el la un pas de decizie, a schițat și el un gest în fața istoriei, dar în ajunul trecerii frontului, primind o scrisoare de la familie, își părăsește tovarășii, depunînd chiar mărturie defavorabilă în fața curții marțiale. Dominantă a vieții sale sufletești, angoasa devine groază și panică în fața războiului Austriei, în fața sistemului de inchiziție suspicioasă și operativă din armata austro-ungară. Este o frică cu reacția precisă a unui reflex ajuns instinct de conservare, adevărată busolă de orientare. Cînd Apostol

Bologa îi dezvăluie pentru prima dată intenția de dezerțiune, reacția sa este imediată și gestul elocvent dramatic : „Atunci te cheamă spînzurătoarea ! șopti căpitanul desperat, pipăindu-și gîtul parcă ar fi vrut să dea la o parte un lanț închipuit ; apoi, după un răstimp, adaugă cu o tremurare de frică : În orice caz eu nu vreau să știu nimic... nimic... Eu mă spăl pe mîini..."

În această atitudine distingem cu evidență neliniștea pentru propria sa soartă și Klapka, după plecarea lui Bologa, va chema cu disperare telefonistul, pentru a-și procura un alibi. Frica nu este o incidență la Klapka, ci o prezență organică, cu unele stări adiacente, cu porniri sufletești complimentare și compensative, proprii omului vizitat mai îndelung de acest sentiment. Ea îl ține mereu treaz, cu farul atenției îndreptat febril în jur, spre orice amenințare și primejdie. De-aici, o anume luciditate a eroului, degradată în reacțiile pe care i le suscită, dar aproape infailibilă în judecarea ambianței și a realităților frontului. Să apelăm însă iar la referiri directe. Am amintit, în altă ordine de idei, spaima și neliniștea lui Klapka atunci cînd primește din partea colonelului ordinul, oarecum ultimativ, de a distruge reflectorul rusesc. Ele sînt atît de vii, de răscolitoare, încît îl fac să-și dezvăluie lui Bologa, exploziv, fără rezerve, dispoziția lașă a ființei sale. După o zi sau două, Klapka tinde să-și ia în derîdere frica, asemeni oricărui fricos — atunci cînd o vorbă, un fapt, o împrejurare îi confirmă speranța, niciodată pieritoare la un asemenea ins. Colonelul, șeful său, care înainte i se păruse „mîncător de oameni", devine acum „un om de treabă", Klapka îi exagerează calitățile, le îmbracă într-o căldură a recunoștinței, care este însă efectul direct al eliberării de frică. Frica nu poate fi o stare neîntreruptă a conștiinței ; ea cere în mod firesc unele pauze și stări compensative. Undeva, în adîncul refulărilor sale, Klapka se arată ca un om care admiră „curajul și energia altora". După întrevederea lui Bologa cu generalul Karg, Klapka îl felicită pe cel dintîi — surprinzător — pentru „vitejia" de a fi spus adevărul în fața temutului șef al diviziei. În forul său lăuntric, Klapka cultivă și el o ideație a deciziei, a reacției eroice împotriva temniței înspăimîntătoare în care viețuiește. În povestirea sa despre spînzurații de pe frontul italian amintește cu un fel de mîndrie admirativă despre privirea lor disprețuitoare sub ștreang, pe care a avut-o și Svoboda.

Klapka nu este un elementar, un tip înrobit cu totul reacției mecanice a fricii. Dacă recunoaște și declară brutal această dispoziție a firii sale, el tinde însă să o și motiveze, s-o justifice, să-i dea caracterul unei atitudini înțelepte și practice în fața grozăviilor războiului Austriei. În felul acesta, teoria sa preferată — a supraviețuirii cu orice preț, fiindcă orice e mai bun decît moartea — devine o adevărată ideologie a personajului, incoruptibilă ca și credința stratificată a unui fanatic. Ea nu conferă însă virtute individului și, mai mult decît atît, îi aduce o anumită instabilitate lăuntrică, o frămîntare și neliniște perpetuă. Grija clinică pentru propria soartă într-un climat haotic ca cel al războiului, îl subordonează implacabil unei anume fatalități, a întîmplării : de aici, acea altă secțiune a filozofiei personajului, legată de încrederea în „noroc", de acceptarea jocului întîmplărilor, a fluenței generale a vieții și, pînă la urmă, de obediența tăcută față de statul oprimator.

Sînt, la prima vedere, elemente grav negative ale personajului, care ar putea face indisponibil orice interes față de un atare tip. Și totuși, paradoxal aproape, personajul nu este un dezumanizat, apare convingător și expresiv, cu o mare vivacitate dramatică, cu accente umane impresionante și veridice. Otto Klapka — înainte de toate — este o victimă patetică a războiului și a condițiilor inumane ale fostului imperiu. Valoarea denunțativă a tipului tinde pînă la condamnarea în general a războiului, împotriva căruia ridică glas însuși personajul. Frica sa este în fond o reacție de refuz a neomenescului și absurdului, a violenței și crimei organizate. Chiar conformismul său liniar și fără rezistență este oarecum al disperării și timorării. Dincolo de afectațiile mic-burgheze ale personajului, distingem strigătul său de durere, intuim năzuința sinceră spre uman, spre viață nealterată, spre libertate chiar. Patetismul său efervescent și constant servește bine intenției subtile a scriitorului de a potența dramatic tribulațiile lui Apostol Bologa. Prin contrapunerea cu reacțiile lui Klapka, cazul lui Bologa se dimensionează mai bine, se împlinește și se adîncește în semnificații, capătă un fel de gravitate majoră și un tragism mai ridicat. Mai mult decît atît, Klapka devine el însuși un element generator de dramatism în evoluția sufletească a lui Bologa : Klapka a adus doar, în conștiința lui Bologa, imaginea pădurii spînzuraților și acesta, într-un moment de autocupriudere dinaintea execuției, îl găsește vinovat de moartea sa ; prin frica sa „înțeleaptă", tot Klapka pledează apoi înfocat împotriva dezertării, scriitorul subliniind astfel — prin contrast — ireductibilitatea comandamentului din conștiința lui Bologa.

Ipostaze ale fricii, mai grav dramatice și mai subtile, se pot identifica în structura unor stări de conștiință ale lui Apostol Bologa. Personajul este mai cerebral, mai abstract — și am văzut că frica la el se face prezentă îndeosebi în momente supreme de dezarticulare morală. Pe de o parte, ea are un efect de activizare lucidă, sau, dacă e prelungită și repetată, sub impulsul unor momente de mare tensiune, compune stări de impasibilitate și înstrăinare, prin obosirea voinței. O ipostaziere a fricii cu efect dilatativ al conștiinței o constituie momentul în care Apostol Bologa, din mașină, în drum spre cartierul diviziei, trece prin fața pădurii în care zărește țăranii români spînzurați. Sentimentul încercat este acut și-l definește eroul însuși ca fiind acela de groază. Sugerarea lui este de fapt pregătită prin notații nete și gradate, neocolind grotescul. Plutonierul sosit ca să-l aducă la pretură are fața „cenușie" și lui Bologa i se pare cunoscut zîmbetul lui „urît", amintindu-și deodată că l-a văzut, la spînzurarea lui Svoboda, instruind caporalul improvizat călău, Bologa „se scutură ca de un gîndac grețos...". În mașină, apoi, fața cenușie a plutonierului, întoarsă spre el, îi apare „împărțită în două de un rînjet", iar cînd acesta îl vestește că vor trece prin pădurea spînzuraților „parcă n-ar fi mișcat de loc fălcile, rînjetul ciudat îi rămînea neclintit". Grotescul trebuie să inculce mereu impresia de coșmar, să pregătească treptat, prin faze intermitente de trecere sub lupa conștiinței a fiecărui spînzurat, viziunea dilatată a unei păduri nesfîrșite în care spînzuraților se multiplicau halucinant. Înregistrările lui Bologa cu privire la spînzurați sînt de o febrilă minuție și precizie, mărturisesc amplitudinea stării sale de conștiință. „Unul din mijloc, cu niște

bocanci plini de noroi, privea cu ochi negri cît cepele în șanțul șoselei, și din fața umflată, violetă, scotea limba vînătă spre trecători. În stînga atîrnau trei, uitîndu-se pe șoseaua dreaptă, nepăsători și neliniștiți, dar cu creștetele lipite de crengile de deasupra. Doi erau într-un arin bătrîn, mai sus ca ceilalți, iar mai încolo, pe o cracă subțire care te miri cum nu se rupea, se vedea unul singuratic, cu mîinile legate la spate, scurt și slab ca un copil, cu fața toată cafenie, ca și cînd ar fi fost muruit cu lut gros".

Imaginea multiplicată a spînzuraților tremură obsesiv în conștiința lui Bologa și, după ce automobilul a depășit liziera pădurii, „Apostol se uită drept înainte, dar în ochii lui jucau spînzurații, numai spînzurații, din ce în ce mai mulți și mai mustrători". Febrila solicitare sufletească a lui Bologa contrastează abisal cu impasibilitatea, oarecum demonică, a plutonierului. În vreme ce plutonierul îi dădea explicații, cu o liniște aproape macabră, glasul lui i se părea lui Bologa „cu totul străin și parcă ieșea dintr-un beci umed". Elocvența acestuia îl mira, îl enerva, i se părea „ca din carte". Singurul cuvînt pe care simte o nevoie „crîncenă" să-l rostească Bologa este, într-adevăr, singurul care se poate rosti : „Îngrozitor !" Mulțimea spînzuraților revine în conștiința sensibilizată a eroului, dar acum i se pare acestuia că distinge o unicitate stranie a privirii lor, care-i amintește mereu privirea mustrătoare a lui Svoboda, sub șireang. „Același om spînzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfîrșită" — își spune el cutremurat. Extensiunea pînă la dilatare și obsesie a acestei stări de conștiință nu ține însă efecte efemere de psihologism. Sentimentul groazei, obținut prin solicitarea grotescului apăsat, servește scriitorului pentru a întări în conștiința lui Apostol Bologa „imposibilitatea morală" de a accepta ceea ce avea să i se ceară la cartierul diviziei : participarea la o nouă crimă.

În starea de mașinalitate și înstrăinare pe care o încearcă Bologa în drum spre sat și apoi către linia frontului, frica e în diluție, anesteziată de oboseala conștiinței. Starea aceasta de halucinație este redată magistral nu numai prin erou, dar și prin tendința de a obiectiva aparent acest stadiu, inoculîndu-l și mediului exterior. În curtea cartierului diviziei, „găleata fîntînii plutea în ceață ca în apă" ; casele pe lîngă care trecea Bologa, „îl priveau cu ochii galbeni, mirați", iar drumul „mijea ca o chemare" ; pașii „îi lipăiau" pe uliță, „pare-ar fi fost desculț", iar „pintenii zăngăneau regulat, subțire și dulce, ca niște clopoței de argint într-o depărtare nehotărîtă". Impasibilitatea aiurită a lui Bologa este descrisă aproape clinic și impersonal, prin abundente notații și propoziții condiționale construite cu „de parcă" — „ca și cînd", „ca și cum" ; „niciodată nu-i apărea în creier întrebarea „unde", ca și cum nu l-ar fi interesat de loc sau ar fi știut prea bine unde trebuie să ajungă" ; „numai de n-aș întîlni vreo patrulă, zice Apostol, fără frică, parc-ar fi vorbit altul" „Își iuțea mersul fără să-și dea seama, ca și cum ar fi vrut să ajungă undeva la ora fixată". Aceeași sugestie halucinantă o îndeplinesc uneori și comparațiile destul de des uzitate : șopotele unui rîu din apropiere i se par lui Bologa „ca niște șoapte stranii" ; crengile joase de care i se agață hainele sînt „ca niște mîini care ar vrea să-l oprească !"

Am urmărit prezența fricii la cîteva personaje, îndeosebi la Klapka și Apostol Bologa, la care dinamica acestui sentiment este angajată mai intim liniei epice generale. Frica are, însă, în roman, o arie activă mai mare.

Amintim, în treacăt, ipostaze ale ei la preotul Boteanu — în scena întîlnirii din tren cu Apostol Bologa, precum şi reacţia sa în faţa hotărîrii de dezertare a eroului. Amploarea acestui sentiment transpare apoi dintr-o mulţime de reacţii disperate ale personajelor, operante în compunerea atmosferei datorită ipostazelor esenţiale şi acute, despre care s-a vorbit. O statistică a frecvenţei verbului *a speria*, cu toate formele derivate sau a altor verbe *a înspăimînta*, *a cutremura* etc.) — a verbelor care transcriu stări sufleteşti adiacente fricii — ar fi, poate, concludentă.

Astfel de notaţii apar şi atunci cînd scriitorul zugrăveşte mediul exterior dar şi intern al eroului. „Casele negre străjuiau *sperioase* uliţa largă..." ; „cînd păşi Bologa în odaie, zgomotul de glasuri care se auzise din tindă, se curmă brusc, încît bună seara lui pluti singuratică într-o tăcere *speriată*". Poate fi amintită apoi o altă prezenţă a fricii, ca efect şi sugestie — la cititor.

Frica la Rebreanu este mereu un mijloc de transfigurare dramatică, de denunţare umană a unei realităţi întunecate şi violente. Potenţarea ei pînă la efectul major dramatic, inclusiv rigoarea veridicităţii realiste, pretinde artistului să fie artist, şi Rebreanu s-a arătat a fi. În *Pădurea spînzuraţilor* răsună larg şi patetic acordul de spaimă al sufletului uman, al mulţimilor lovite de un război nevrut şi de o realitate aproape inchizitorială, dar Rebreanu va şti să dea şi mai multă forţă, mai ridicată expresie artistică unui alt acord al sufletului uman — de data aceasta mai tonic ; mînia mulţimilor... Şi unul şi altul i-au deschis scriitorului, deopotrivă, poteca spre durată şi universalitate.

L'ÉLÉMENT DRAMATIQUE DANS *PĂDUREA SPÎNZURAŢILOR* (LA FORÊT DES PANDUS) DE LIVIU REBREANU

RÉSUMÉ

Prenant comme point de départ un trait dominant de l'art de Rebreanu — le dramatisme — l'auteur s'occupe de la manière dont ce trait se révèle dans le roman *La Forêt des pendus*.

Le dramatisme de la création de Rebreanu résulte de la profondeur de l'analyse psychologique, de l'acuité de l'observation, du réalisme des descriptions. Rebreanu a concentré son attention non pas sur la guerre, mais sur les réalités humaines, sur le drame des hommes de nationalités différentes qui formaient l'armée austro-hongroise et qui étaient obligés de participer à une guerre contraire à leurs intérêts. Le cadre sombre et grave où l'action se déroule, la violence et le tragisme qui s'en dégagent, toute cette ambiance exceptionnelle qui sert d'arrière-plan au conflit psychologique du héros, accusent davantage le dramatisme du livre.

L'avatar d'Apostol Bologa, intellectuel roumain appelé à lutter contre ses frères, ne réside pas tant dans le conflit entre le devoir militaire et la conscience, mais surtout dans l'éveil de sa conscience nationale. Le tragisme du personnage se dégage de l'impuissance de l'individu isolé à agir et à donner libre cours aux commandements de sa conscience, en face d'une réalité terrassante.

Le filon dramatique se poursuit aussi par la grande place réservée dans le livre au sentiment de la peur, *La Forêt des pendus* étant, sur un second plan, un roman de l'angoisse. La peur y est une présence permanente et complexe, le plus souvent à l'état pur et prenant des formes distinctes et dynamiques, mais aussi en associations subtiles avec d'autres sentiments et états de conscience.

L'auteur conclut que le sentiment de la peur constitue une modalité indirecte de dénoncer les réalités graves décrites dans le roman.

ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМАТИЗМА В РОМАНЕ ЛИВИУ РЕБРЯНУ „ЛЕС ПОВЕШЕННЫХ"

РЕЗЮМЕ

Исходя из основной черты, преобладающей в творчестве Ребряну — драматизма — автор разбирает вопрос о способе, с помощью которого эта черта проявляется в романе „Лес повешенных".

Драматизм творчества Ребряну основывается на глубоком психологическом анализе, на остроте реальности и достоверности. Ребряну сосредоточил в книге свое внимание не на войне как таковой, а на действительности человеческих отношений внутри австро-венгерской армии, действительности глубоко драматичной тем, что большая часть этой многонациональной армии была втянута в войну, совершенно чуждую ее интересам. Драматизм книги достигается, в первую очередь, мрачным фоном, на котором развертывается действие, впечатлением насилия и трагизма. В такой исключительной атмосфере развивается душевный конфликт героя книги.

Перевоплощение Апостола Бологи, румына-интеллигента, посланного бороться против своих собратьев по национальности, представляет не столько конфликт между чувством долга перед империей и совестью героя, сколько, в основном, пробуждение его национального сознания. Трагизм персонажа проистекает из обреченности борьбы отдельной личности с действительностью и невозможности поступать так, как это подсказывает совесть.

Другой модус вивенди драматизма книги проявляется в широте показа чувства страха; тем самым роман „Лес повешенных", во вторичном плане, можно назвать романом о страхе. Страх появляется как сложное явление, в тонких сочетаниях с другими чувствами и сознательными состояниями, но чаще всего в динамических и отчетливо различимых формах.

Автор считает, что страх являет собой в романе косвенный путь для изобличения мрачной действительности, отраженной в романе „Лес повешенных".

ARTA POETICĂ A LUI OCTAVIAN GOGA

DE

TEODOR VÎRGOLICI

În perioada începuturilor literare, Octavian Goga îl transcrie în pastișă pe Eminescu. În momentul în care își precizează însă atitudinea și își formează o individualitate, nu-l mai urmează formal pe marele său maestru. În întîiul volum de *Poezii*, din 1905, în care Goga apare prin ce e mai reprezentativ și mai original, legătura cu Eminescu nu poate fi bănuită decît în planul raporturilor afective și spirituale. În primul său volum, Goga a ars ca o flacără, s-a dăruit în întregime. În volumele ulterioare pierde însă ceva din măreția cu care s-a impus prima dată. Unele versuri din volumele *Ne cheamă pămîntul* și *Din umbra zidurilor* sînt în mod clar de factură eminesciană. Versurile din poezia *Blestem*:

„Părea că printre nouri negri
Spre iad s-a fost deschis o poartă ..."

amintesc de începutul *Melancoliei* lui Eminescu. Iar poezia *La moarte*:

„La moarte nu-mi aduceți mie
Odoarele maicii biserici,
Nu vreau nici blîndă armonie
Din trăgănatul cînt de clerici .. '

ne trimite la *Mai am un singur dor*.

Începuturile literare ale lui Octavian Goga nu prevestesc prin nimic pe poetul de mai tîrziu. Adevăratul poet se va naște o dată cu formarea unei viziuni proprii și a unei arte originale. Aceasta se va întîmpla după 1902, în perioada de la revista „Luceafărul", cînd Octavian Goga începe să intoneze grav „cîntarea pătimirii noastre".

Artistul pe care-l preconizează Octavian Goga și cu care se identifică este artistul-cetățean. Principiile diriguitoare ale artei sale au fost formulate deseori și teoretic. În 1907, sub înrîurirea răscoalelor țărănești, Goga publică în numărul din decembrie al „Vieții românești" studiul *Țăranul în literatura noastră poetică* în care, la început, pledează pentru identificarea artistului cu masele. „Cu toții — scria poetul — ne pătrundem astăzi de ideea că cei mulți, cei fără nume, cei care muncesc, cei care își desfășoară traiul în umbră și necunoaștere, sînt puterea mare

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 2, P. 345—355, BUCUREȘTI, 1965

ascunsă a omenirii care se primenește. Pentru dezrobirea lor, pentru ridicarea lor la treapta drepturilor pe care le pretinde spiritul vremii, pentru oameni, — luptăm cu toții". În continuare, sublinia însă rolul artistului : „În această luptă de dezrobire, de fierbere și de biruință care trebuie să vie, artistul nu rămîne izolat. Dimpotrivă, el merge înainte, povățuit de sufletul său și de îndemnurile eterne ale artei care veșnic luptă". Octavian Goga concepea deci arta legată necontenit de viața oamenilor, slujind ridicării acestora tot mai sus pe treptele umanității.

După Octavian Goga, adevăratul artist e acela care nu fuge de marile dureri ale oamenilor, de zbuciumul vieții. Iar în articolul *Pro domo*, scris în decembrie 1910, poetul mărturisea : „Viața care curge dinaintea mea mă cheamă, îmi zbuciumă inima și-mi înfierbîntă tîmplele. Problemele ei mă agită, chiotul ei mă tulbură, războiul ei nu-mi dă odihnă. În zadar trag obloanele și închid fereastra, degetele ei aspre îmi bat la geam și mă smulg din pacea senină a artei eterne". Artistul care se izolează și se extaziază în fața marmorei reci fără a se strădui să imprime acesteia pecetea zbuciumului vieții, era socotit de Octavian Goga drept un neputincios cu aripile frînte : „Și crede-mă că avîntul lui nu va deschide porțile eternității, dacă în clipa cînd trecîndu-i pe sub ferestre valul imens al mulțimii, care urlă și blastămă de foame, el se va trage în cămara lui tăinuită și, cu ochii orbiți de ritmul formelor gingașe, va scrie un sonet Venerei de Milo. E un meșter cinic acest adorator al marmorei reci. E un neputincios cu aripile frînte, nu e adevăratul artist, fiindcă arta nu fuge de marile dureri ale vieții".

După Eminescu, pe alte coordonate decît Coșbuc și Macedonski, Octavian Goga a fost cel care a deschis porți noi, nebănuite, în climatul liricii românești. El a adus nu numai un suflu nou, de nobilă esență patriotică și socială, ci și o artă proprie, cu calități de netă superioritate față de cea a contemporanilor lui. Octavian Goga este deținătorul unei deosebite puteri de exprimare poetică, avînd darul de a evoca pregnant și plastic, prin imagini, stări afective, idei și realități concrete. El are respirația largă, sufletul tumultuos, scrutează viața și lumea la dimensiuni macrocosmice. Adresîndu-se dascălului, poetul vorbește de „soarele copilăriei", din care o rază vine acum să-i sfarme „negura" din suflet și să-i topească din inimă „cetatea de gheață". Dragostea de patrie a luminat mereu „prin potopul veacurilor negre" ; plugarii sînt copii „ai mîndrei bolți albastre" ; viforul vremilor răzbunătoare trăiește „ca-ntru-un întins adînc de mare" ; gemătul îndureraților „înfioară firea".

Suferința națională și socială este încadrată într-o viziune cosmică, poetul stabilind corespondențe și raporturi de acțiuni reciproce între lumea terestră și cea astrală. Imaginile, deși construite simplu, dau sentimentul grandiosului, al unor acțiuni care evoluează în zonele tainice ale lumii, întrecînd elementarele legi ale firii. Glasul durerii și al suferinței oamenilor este atît de puternic, atît de impresionant, încît

„În geamăt se-nalță durerea la cer,
Cîmpii de lumini să-nfioare,
Luceafărul simte văpaia arzînd
Și tremură, bietul, și moare.
Cu ochii plînși stelele toate se duc
Pe patul de nori să se culce".

Glasul durerii capătă amploare, se transformă într-o sfîșietoare doină de jale, de patima căreia „și umbrele mor" și „codrul prelung se-nfioară" și pe care, ascultînd-o tăria cerului, „cu

lacrimi plîng genele zării". Glasul doinei găseşte răsunet în împărăţia bolţii însorite, de jalea ei se cutremură înaltul, trimiţînd jos, pe pămînt, mîngîierea şi nădejdea de mai bine:

„Cînd iată, prin neguri cu sîrg străbătînd
O rază solie coboară:

Deschideţi larg poarta, cărunţilor brazi,
Să vie-mpăratul măririi,
Să mîngîie jalea nestinsului dor,
Să-mpace durerile firii ..."

(*Dimineaţa*)

Stingerea naturii o dată cu iubirea este văzută şi ea sub raport cosmic, prin prisma întrepătrunderii dintre terestru şi astral. Plîngîndu-şi despărţirea de „domniţa bălaie", poetul simte în jurul său un dezastru apocaliptic, o frîngere a tuturor elementelor luminoase şi fermecătoare:

„Azi moare-înfiorarea cetăţilor de stele
Şi înţelesul tainic al cîntecelor mele.
Se rupe tortul galben al razelor de lună,
Mor visurile albe ce-mi tremură pe strună.
Luceafărul clipirea în negură şi-o frînge,
Lumina lui bolnavă se zbate şi se frînge.
Şi moare găinuşa în pragul nopţii sure
Şi toată mîngîierea din zvonul de pădure".

(*Despărţire*)

O zguduire cosmică şi o îndoliere a întregii firi se întîmplă şi cînd se stinge „frumoasa cea din urmă":

„Sus soarele, cocon de-a pururi tînăr,
A poposit în drumul lui pribelnic
Şi-nfricoşat de vestea unei raze,
S-a-ntunecat şi-n adîncimi de mare
El şi-a muiat pleoapa tremurînd ...
Şi zvon pe largi pustietăţi de ape
Şi geamăt lung pornitu-s-a prin codri,
Înfiorate frunzele mureau,
Iar chipul clar al lacului oglindă
În clocote cernitu-şi-a seninul,
Cînd vîntul, crainic vestitor de groază,
Urla nebun din tulnice de-aramă,
Vestind: jeliţi! Frumoasa cea din urmă
E moartă!
Şi mările şi codrii răsunat-au:
E moartă! ..."

(*Frumoasa cea din urmă*)

Personificările sînt frecvente în poezia lui Octavian Goga. Înserarea, de pildă, e descrisă prin imagini de mare fineţe metaforică şi prin personificări cu largă capacitate de sugerare. Bolta cerului „şi-a cernit năframa" întocmai „ca o mamă întristată". În liniştea înserării „doarme apa la irugă", dorm cerul şi pămîntul „într-o dulce-mbrăţişare". Amurgul este un „crai bătrîn" care împarte odăjdii cernite „brazilor cu bărbi cărunte", iar aceştia, umiliţi

„I se-nchină, i s-apleacă
Şi cu zvon de surle-l lasă
Pe Măria Sa să treacă"

(*Asfinţit*)

Dorurile poetului se spulberă şi cad ca nişte frunze:

„Dorurile mele-s
Frunze pe cărare ...
Spulberate şi strivite frunze pe cărare".

Prin personificări se creează imagini graţioase, de pitoresc naturistic:

„După plopi cu frunza rară
Îşi desface luna sînul".

În poezia lui Octavian Goga, elementele din natură au o prezenţă continuă, se integrează desăvîrşit în ansamblul imaginilor. Metaforele şi comparaţiile construite cu elementele naturii n-au nimic artificios. Elementele din natură servesc creării atmosferei şi, mai ales, luate ca simboluri, sugerează, concretizează şi lărgesc semnificaţiile versurilor. Ilustrativă, în acest sens, este poezia *Pribeag*. Versurile ei surprind, prin cîteva trăsături precise, clare, drama unui înstrăinat, a unui pribeag. Voinicul, călare pe murg, se opreşte o clipă în apropierea satului:

„Vede-o casă-ntre poiene
Şi cu mîneca cămăşii
Zvînt-o lacrimă din gene ..."

Şi apoi pleacă mai departe. În urma lui

„Peste plopi cu frunza rară
Cade-nlăcrimat amurgul ..."

Aceste două ultime versuri ale poeziei sînt departe de a fi o simplă figură de stil. Ele se încadrează în atmosfera generală a poeziei, în semnificaţiile ei. Plopii cu frunza rară sugerează solitudinea, imaginea lor fiind corelată cu cea a călăreţului pribeag, însingurat.

Creionarea unui pasaj, a unui tablou de natură, pregăteşte intrarea în atmosfera şi substanţa poeziei:

„Ca o vecernie domoală
Se stinge svonul din dumbravă,
Pleoapa soarele-şi închide
Sus pe-o căpiţă de otavă".

E o atmosferă molcomă, liniştită, sugerînd tihna, reculegerea. În acest decor,

„De cîrjă sprijinit răsare
Bătrînul preot la portiţă.
Moşneag albit de zile negre ..."
(*Apostolul*)

Datorită puterii sale de sugestie, Goga reuşeşte ca, printr-un singur cuvînt, printr-o singură noţiune să dezvăluie o realitate, o întreagă stare de lucruri, cu sensuri majore. Cuvîntul sau noţiunea respectivă are capacitate generalizatoare, degajînd semnificaţii largi. În Moldova, în mormîntul lui Ştefan cel Mare „dorm clipele noastre de slavă". Vorbind despre „clipele" slavei strămoşeşti, poetul afirmă o idee dominantă în lirica sa şi anume aceea că, numai în trecutul îndepărtat, pentru puţină vreme, a strălucit gloria şi biruinţa, în timpul următor şi mai ales în cel în care trăieşte el venind pustiitoare durerea şi pătimirea. Comprimînd gloria străbună numai la dimensiunea de „clipe", poetul tindea să reliefeze pregnant ideea, repetată în versurile sale, că pătimirea se perpetua de veacuri.

Înstrăinarea de sat e zugrăvită uneori prin relatarea unui fapt redus la un singur cuvînt sau la un singur gest. Numai prin cuvîntul „dumneata", cu care i se adresează sătenii, poetul înţelege prăpastia săpată între el şi cei de lîngă care a plecat, mărturisind întristat :

„Şi m-am trezit pe nesimţite
Că-mi zice satul : — Dumneata".

Impresia de viaţă din poezia lui Octavian Goga e potenţată şi prin zugrăvirea realităţii cu minuţiozitate, prin consemnarea detaliului : în pacea serilor de toamnă, plugul „doarme pe rotile" ; de pe pereţii îngălbeniţi ai bătrînei case părinteşti „se dezlipeşte-n pături varul" ; cînd poetul, feciorul lui Iosif preotul, se duce în lume, „un firicel de izmă creaţă" se săruta atunci cu Oltul ; reîntors din pribegie, poetul reînvie vremile de odinioară, întrebînd codrul dacă îşi mai aminteşte că matca Oltului bătea „la colţul casei într-un soc" şi că, din geam, se oglindeau în apă „trei rădăcini de busuioc". În haosul oraşului, poetul primeşte vizita unui bătrîn ţăran care îi învie lumea din care a plecat. Îi spune de sat, de oamenii uitaţi acolo, pe care îi paşte nenorocul, de cîmpiile arse, pline numai de mărăcini. Dar îi spune şi de o casă părăsită, de jalea bătăturii şi „cum şi-a făcut o barză cuibul şi are pui în podul şurii". Consemnînd detaliul, Goga îşi fereşte poezia de a pluti în generalităţi, aducînd-o în sfera concretivităţii. Versurile dau astfel impresia autenticităţii vieţii. Generalul se reţine adesea prin particular, printr-un singur element care dăinuie în memorie. Detaliul consemnat de poet creează senzaţia trăirii, emoţia poetică sporind astfel în intensitate.

Orice poet se exprimă prin metafore, dar la Octavian Goga metafora se distinge prin deosebita ei expresivitate, prin farmecul inedităului ei. Copiii, simbolul curăţeniei şi speranţa viitorului luminos, sînt strălucitori ca roua dimineţii în care se răsfrîng razele soarelui :

„Voi sunteţi roua dimineţii
Ce scînteie neştiutoare,
Ce poartă-n ea întreg argintul
Curat al razelor de soare".

Omul, privit în raport cu universul, pare „un strop răzleţ de viaţă" ; poezia e un „ostrov de flori" ; pe buzele de fecioară ale dăscăliţei „n-a tremurat ispită" ; clăcaşii sînt „logodiţi de

veacuri cu durerea". Poetul ar dori ca, în casa sa, să-i vină mama, să stea un an ori doi, „ori cît pămînt mai are". Noțiunea de *pămînt*, luată figurat, sugerează ideea de *viață*, deci cîte zile mai are de trăit pe pămînt. O coasă, ascuțită prin baterea tăiușului ei cu un ciocan de fier, e „chinuită". Singurătatea și întristarea sufletească sînt sugerate prin definirea metaforică a inimii drept o „biserică veche-n ruină" în care nu mai vine nimeni, „altarul uitat să-l sărute". Goga transpune o singură noțiune printr-un șir de metafore, expuse împreună, dar convergînd către aceeași idee. Un muzeu este

„Lăcaș cernit al trecerii eterne,
Trist sarcofag al vremii adormite,
Tu jalnică, posomorîtă urnă
Ce-aduni cenușa gloriilor stinse".

(*În muzeu*)

Aici, muzeul este văzut ca depozitar al vestigiilor trecutului, ca mărturie a valorilor de odinioară. În altă parte însă, imaginea muzeului este lărgită prin sublinierea rolului pe care acesta îl are în ordine spirituală și morală, de purificare și înălțare sufletească în fața gloriilor stinse. În linia metaforei, muzeul

„... pare-un templu minunat
În care mii de robi ai vieții
Vin să se spele de păcat".

(*Mama*)

Octavian Goga se exprimă mai mult prin metaforă. Comparația, sesizabilă prin alăturarea noțiunilor și imaginilor cu ajutorul comparativului „ca", e utilizată mai rar și nu impune prin inedit. Termenii comparației sînt obișnuiți : barba moșnegilor e „căruntă ca amurgul" ; mireasa e frumoasă și subțire „ca floarea de cicoare" ; noaptea coboară lin și alunecă pe gene „ca o broboadă de mătasă" etc. De menționat e numai faptul că, frecvent, elementele comparative sînt extrase din mediul rustic.

Ca și Arghezi, Goga materializează imaginile, concretizînd noțiunile abstracte prin înzestrarea lor cu funcții umane. Astfel, poetul simte în pieptul său „ispitele cum sapă". Alteori, noțiunile sînt înzestrate cu atribute care nu le sînt proprii, dar care servesc zugrăvirii pregnante și plastice : la geamuri „picură" un ciripit de pui de rîndunică ; lumina „se frînge" în tremur „prin sita genelor" ; plugul ară „în coapsa grăitoarei miriști" etc.

Octavian Goga, ca și Tudor Arghezi, are un stil impregnat cu elemente biblice, religioase. Aroma biblică, eclesiastică, e topită în universul imagistic arghezian, se întrețese cu fibrele lui lăuntrice. Arghezi e stăpînit de „o neliniștită patimă cerească", caută să înțeleagă sensurile vieții prin miturile divinității. Acestea sînt utilizate cu precădere în poezia de idei, unde nu vizează o realitate concretă. Cînd miturile biblice, care domină viziunea argheziană anterioară, sînt legate de aspecte concrete, sensurile lor nu implică cu necesitate raportarea la o realitate a cărei esență să fie strîns dependentă de cea religioasă. Ele servesc numai ca mijloc specific de exprimare poetică a unor idei și sentimente diferite. Astfel, pe o stradă din Geneva „e o tăcere moale, de rugă și sfeștanii" ; dragostea de patrie a ars în „cădelnițile sufletului" poetului ; hoții rup lacătul în gură „ca o prescură".

Și la Octavian Goga aroma biblică, eclesiastică e o componentă structurală a universului poetic, însă sensurile ei vizează realități concrete, de natură socială, se corelează cu esența ideilor și sentimentelor exprimate, cu conținutul emoțional al versurilor, imprimîndu-le o vibrație me-

sianică. Dacă în lirica lui Octavian Goga este răspîndită aroma biblică, aceasta nu se datorește numai faptului că poetul descinde dintr-o generație întreagă de preoți și că a trăit în atmosfera religioasă, ci are semnificații mai adînci. În judiciosul său studiu introductiv la ediția poeziilor lui Octavian Goga (EPL, 1963), I. D. Bălan remarcă : „În ceea ce privește prezența tonului biblic cu anume tîlcuri de parabolă, abundența termenilor arhaici și religioși — care de asemenea sînt arhaici — credem că avea rostul de a demonstra celor ce negau vechimea noastră pe plaiurile transilvănene că ne-am născut aici, că venim din vremuri de demult, că avem drepturi incontestabile". Nuanța religioasă a fost transpusă de Goga uneori direct, în poeziile cu tematică de această natură, programatice, dar cel mai adesea, în restul poeziilor, a sublimat-o în retortele exprimării artistice, încadrînd-o armonios în universul său imagistic.

Imaginile construite cu elemente biblice, eclesiastice, se referă aproape întotdeauna la realitatea rustică : svonul din dumbravă se stinge „ca o vecernie domoală" ; bobițele de rouă care se așternu „pe-ntinsul luncii patrafir" sînt „preacuratul mir" cernit de mîna cerului ; plugarii străjuiesc „altarul nădejdii" de mai bine ; dascălul, luminătorul mulțimii, e „ca un sfînt dintr-o icoană veche" ; freamătul codrului pare „un molcom zvon de patrafire".

Cu ajutorul elementelor eclesiastice, Goga asigură un potențial ridicat expresivității lirice, mai ales în sensul evocării prin comparație. Freamătul codrului e evocat prin svonul de patrafire, amintindu-ne foșnirea odăjdiilor urzite din mătase și din fir de aur sau argint.

Evocarea freamătului codrului prin compararea cu svonul de patrafire, se adresează simțului auditiv. În poezia lui Goga sînt frecvente notațiile senzoriale, modul de evocare și sugerare făcînd apel și la celelalte simțuri umane. Imaginile capătă astfel un grad sporit de autenticitate, devin mai ușor perceptibile, provocîndu-ne emoții mai adînci. Tot cu ajutorul elementelor eclesiastice, Goga redă atmosfera, peisajul înconjurător, prin incitarea simțului vizual. Astfel, în amurgul toamnei

„Ca din cădelnițî fumul de tămîie
Prelung se zbate frunza din dumbravă".

Din poezia lui Octavian Goga răzbate o caldă sinceritate. Poetul se dăruie sufletește, își deschide inima în fața oamenilor. Cînd revine în sat, se adresează prietenilor de odinioară cu simplitate, fără ocolișuri, mărturisindu-și dorințele intime :

„Noroc logofeți de-acum zece ani !
Primiți-mă, rogu-vă, iarăș,
Și gîndului vostru mă faceți părtaș
Și glumelor voastre tovarăș.

Departe-am fost eu, copii, la oraș,
Și legea pe-acolo nu-i bună,
Cîrciumarii te mint și lăutarii nu știu
Aieva ce-i graiul din strună".

Poezia lui Goga e comunicare intimă cu oamenii, ca într-un dialog. Dascălului îi spune : „Vezi, astăzi valul altei vieți mă poartă" ; în fața casei părintești, rănită de trecerea vremii, se destăinuie ca într-o convorbire cu un bun prieten :

— Ce s-a ales de casa asta,
Vecine Neculai al popii ? ...

sau :

„De ce-ţi ştergi ochii cu cămaşa,
— Ori plîngi, vecine Niculaie ? ..."

Aceste două ultime două versuri, cu care se încheie poezia, sporesc nota ei emoţională. Sugerează mai viu întristarea sufletească pricinuită de imaginea casei ; prin imaginea plînsului, se ating coarde mai sensibile ale sufletului uman.

Destăinuirea zbuciumului, credinţelor şi năzuinţelor sale este făcută adesea patetic, însă fără retorism. Aparent, unele versuri par retorice. Nu trebuie însă confundat pateticul cu retoricul. Goga e sacerdotal, tonul său e solemn, are vibraţia turburătoare a unei participări sufleteşti totale :

„La cer să-mi spulbere amarul
Înfricoşatelor blesteme,
Cu cari mi-am luminat altarul
Întunecat atîta vreme ...

Ca-n ziua cînd senin pămîntul
Cu trupul nepătat de ură,
Şi-o premeni din nou vestmîntul,
Curat de-a patimilor sgură ;

Să pot şi eu la sărbătoare
Să-nalţ o rugăciune nouă,
Rostind cu sufletul spre soare ;
Cuvîntul tainic : Pace vouă !"

Tonul procesional devine adesea rugă fierbinte, rostită cu glasul covîrşit de emoţie :

„Cu fruntea-n ţărînă, plîngînd azi ne vezi
Din slavă cerescule soare ;
Rugămu-ne ţie, azi sufletul nostru
Tu lasă-l departe să zboare.
Trimite şi vîntul, pribeagul drumeţ,
El, crainicul bolţii albastre,
Să ducă departe pe aripa lui
Cuvîntul strigărilor noastre".

Inversiunea verbelor reflexive, în stil biblic, ca acest „rugămu-ne ţie", amintitor de versurile eminesciene „rugămu-ne-ndurărilor / Luceafărului mărilor", e o notă caracteristică atmosferei liturgice din poezia lui Goga. În mod constant se întîlnesc versuri cu asemenea construcţie : „În taina tăcerii porneşte-se vînt" ; „părinte orînduie-mi cărarea" ; „cuvine-se hirotonirea : „şi plînge-vor fraţii de-o lege"; „de vraja ei tresare unda / Şi-nfiorează-se nisipul" etc.

În alte poezii, suflul patetic, de caldă sinceritate şi dăruire sufletească, izvorăşte din conştiinţa împlinirii unui rol măreţ între oameni. Poetul cîntă cu gravitate, în acorduri şi rezonanţe de orgă, mărturisind dramatic pătimirea semenilor săi şi vestind profetic seninul şi bucuria unei vremi ce va să vie. Aici, departe de a fi retoric, vorbeşte ca un tribun, are sentimentul că se adresează mulţimilor. E o atitudine specifică Transilvaniei, unde domina tradiţia marilor adunări populare, pe întinderi cîmpeneşti, în mijlocul cărora răsuna glasul avîntat al făuritorilor de bine.

În poeziile care cîntă pătimirea oamenilor sau vestesc vremea izbăvirii, versurile au o anume rezonanță lăuntrică, o dinamică proprie, în sonoritățile ritmice răsunînd parcă glasul grav al durerii, zăngănitul lanțurilor și sfărîmarea lor, cum remarcă G. Ibrăileanu. În *Rugăciune*, ritmul e sobru, de respirație scurtă, sugerînd apăsarea suferinței și zbuciumul sufletesc:

„Rătăcitor cu ochii tulburi,
Cu trupul istovit de cale,
Eu cad neputincios, stăpîne,
În fața strălucirii tale.
În drum mi se desfac prăpăstii
Și-n negură se-mbracă zarea,
Eu în genunchi spre tine caut:
Părinte-orînduie-mi cărarea!"

Ritmul se precipită însă în *Clăcașii*, devine fremătător, dinamic, pregătind „înfricoșata clipă a premenirii".

„Atunci, în ziua mare-a învierii,
Acești ostași cu fețe ofilite,
Cu zîmbet mort, cu suflete trudite,
Ca-ntineriți de suflul primăverii
S-ar ridica, ei cari au fost străjerii
Amarului și-ai morții și-ai durerii,
Cu brațul greu de greul răsplătirii.
— Toată țărîna gliei desrobite
Și munții toți și-orînduirile firii

Vor prăznui din pacea lor urnite
Înfricoșata clip'a premenirii,
Cînd suflet nou primește întruparea
Și-n strălucirea razelor de soare
El hărăzește vremii-mbătrînite:
Veșmîntul nou, de nouă sărbătoare".

Puterea de emoționare a poeziilor lui Octavian Goga izvorăște și din modul specific de distribuire a ideilor și sentimentelor în strofe. Acestea urmează o linie ascendentă, sînt dezvoltate treptat, culminînd în strofa finală. În unele poezii, dealtfel destul de numeroase, Goga își instrunează lira discret, în strofa inițială, cîntecul său amplificîndu-se gradat în strofele următoare, în cea ultimă răsunînd deodată lovitura de timpan încadrată în acordurile maiestuoase ale unui final orchestral impunător. Pornind inițial discret, poetul operează cu elemente care nu servesc decît creării atmosferei, pregătind astfel pe cititor să se pătrundă mai adînc de vibrația ideii esențiale a poeziei respective, afirmată cu plenitudine în strofa ultimă. În poezia

Pe-nserate, de pildă, primele patru strofe conţin un pastel al înserării în sat, peisajul descris fiind străbătut de un tainic fior al întristării. Strofa a cincea şi ultima aduce însă dezndămîntul acestei linişti apăsătoare :

Domol purcede glas de schijă
De la clopotniţa din deal, —
Să povestească lumii jalea
Înstrăinatului Ardeal.

Ideea poetică este concentrată alteori chiar într-un singur vers, final. În poezia *Oltul*, ultimul vers „Să ne mutăm în altă ţară" luminează deodată, pregnant, tot colocviul poetului cu rîul.

Concentrarea ideii poetice în strofa finală ţine de laboratorul intim de creaţie al poetului. Octavian Goga scria uneori ultima strofă a unei poezii şi în funcţie de aceasta dezvolta artistic ideile sale în celelalte strofe. Un prieten apropiat al lui Goga notează că „cea dintîi strofă care era aşternută pe hîrtie de regulă era cea din urmă" şi că poetul le scria apoi pe celelalte „cari întregeau şi ilustrau ideea cuprinsă în strofa ultimă" [1].

Octavian Goga operează cu o sumă de elemente lexicale pe care le ia ca simboluri în toată poezia sa. Atitudinea fundamentală a sa e aceea a poetului care e copleşit de jalea unei lumi, care trăieşte durerea şi zbuciumul mulţimii şi care năzuieşte către o viaţă echitabilă, de dreptate şi libertate. Cristalizarea lirică a acestei atitudini se realizează prin cuvinte, expresii şi imagini cu valoare de simbol, printr-un stil figurat. Astfel, poetul este drumeţ „cu ochii tulburi", patima îl „sugrumă", în drumul lui „se desfac prăpăstii", zarea „în negură se-mbracă", inima şi ochii aşteaptă „cîntecul şi lumina", în vifor „urlă şi gem" toate „robiile de veacuri", lumea să fie străbătută de „svonul firii-ndrăgostite", pe fruntea poetului să se aşeze „o rază" de soare.

Ca poet al satului, al suferinţei ţărănimii, Goga îşi extrage materialul lexical al stilului său din vorbirea curentă în această lume. Versurile sînt alcătuite din cuvinte elementare, comune, pe care le toarnă însă în imagini de mare profunzime lirică, cum reiese din citatele cu care am încercat pînă acum să definim poezia lui Goga. Transpunerea lectorului în mediul ardelenesc, căci Octavian Goga este în primul rînd un poet al Ardealului, se realizează, sub raport lexical, prin cîteva provincialisme presărate echilibrat şi armonios în cuprinsul poeziilor, ca : frăgar, podmol, făgădău etc.

Poet de largă expresivitate, înzestrat cu un autentic talent de evocare şi sugerare, Octavian Goga reuşeşte ca, prin lexic, să reînvie vremile de odinioară în poeziile cu conţinut adecvat, să imprime versurilor un iz arhaic, de cronică. Astfel, clipele noastre de slavă dorm „pe veci cetluite în marmoră rece", în Moldova, unde sînt îngropaţi „viteji pîrcălabi" şi „prea cinstiţi vornici" de-ai lui Ştefan cel Mare, „statornici în cinstea de lege şi ţară" ; Ştefan Voievod a scris „strălucirea norodului" cu sînge duşman. În poezia *De demult* ... termenii epistolari, cu care cei „patru juzi din patru sate" se adresau împăratului, sînt transpuşi cu fineţe şi iscusinţă :

— Patru juzi din patru sate, de la Mureş mai de vale,
Cu supunere se-nclină astăzi Înălţimii tale,

Luminate împărate ! — Scriem carte cu-ntristare,
Ne-au luat păşuna domnii, fără lege şi-ntrebare ...

[1] Octavian C. Tăslăuanu, *Amintiri de la „Luceafărul"*, p. 40—41.

Semne-avem, şi-n miezuine le-au fost pus de mult bătrînii,
De pe cînd în ţara asta numai noi eram stăpînii ...

Nu mai sunt acum pe cîmpuri, toate le-a sfărmat duşmanul
Şi pe Ionuţ al Floarii ni l-au prăpădit, sărmanul.

În prima perioadă a activităţii sale creatoare, Octavian Goga avea o aversiune mărturisită public faţă de neologisme, simţindu-se receptiv numai la modurile de exprimare ale limbii simple, populare, pe care o cultiva cu atenţie, ridicînd-o la treapta artistică. În partea a doua a activităţii sale, îndeosebi în *Cîntece fără ţară*, poetul deschide anumite portiţe neologismelor. La dimensiunile operei lui Octavian Goga acestea rămîn însă cantitate neglijabilă, pierzîndu-se sub farmecul şi bogăţia stilului hrănit cu seva limbii populare.

Poezia lui Octavian Goga este o mărturie emoţionantă a suferinţelor poporului nostru în trecutele vremuri. În inima poetului şi-au aflat ecoul jalea celor oprimaţi, durerea truditorilor pămîntului apăsaţi de forţa puţinilor stăpîni. Octavian Goga a cîntat pătimirea acestora, năzuind către o lume nouă, către o lume de senin şi bucurie, cum se destăinuie, spre sfîrşitul vieţii sale, într-un moment de dreaptă reculegere :

Zidit din lacrimi şi dezastre
Eu am vestit o lume nouă,
Voi mi-aţi dat vaierele voastre,
Eu v-am dat inima mea vouă.

În cadrul literaturii noastre, poezia lui Octavian Goga se apropie de zona înaltă în care domină, unice, peste vreme, culmile eminesciene.

STRUCTURA ARTISTICĂ A DESCÎNTECULUI

DE

OVIDIU PAPADIMA

INVENȚIA VERBALĂ

Descîntecul fiind în fond o formă de artă realmente primitivă — generată într-o perioadă a istoriei cînd omenirea era apăsată de umbrele mari ale neștiinței, înspăimîntată de credința în ființe supranaturale ce inspirau teamă și cerșind ajutorul altor ființe supranaturale presupuse bune — era firesc ca în el să irumpă puternic fondul afectiv. Aceasta se întîmplă chiar atunci cînd la baza ceremoniei descîntecului putem totuși presupune un element rațional primar: observația că anumite fenomene de sugestie contribuie la ameliorarea stării suferindului. În acest caz, practica descîntecului apelează tot la factorul afectiv în primul rînd, căutînd să-l impresioneze cît mai puternic pe suferind, să-i producă — cum am spune noi în termeni moderni — un șoc psihologic care să-l scoată din apatia inerentă bolii. Acest obiectiv produce și în sufletul descîntătoarei o stare de încordare, ce determină, firesc, o potențare a elementului afectiv, avînd la rîndul ei importante consecințe stilistice. Ovid Densușianu a arătat — cu acuitatea filologică ce îl caracteriza — că această tensiune a efectului face ca forma de artă aparent încremenită arhaic a descîntecului să cuprindă în realitate un surprinzător tezaur de inovații în materie de artă a cuvîntului, pe latura accentuării expresivității: neașteptate formări de diminutive sau augmentative; epitete ce repetă substantivul în forme adjectivale neașteptate, deși derivate dintr-însul; accentuări ale forței imperative a verbului, prin repetarea acestuia în forme mărite prin prefixe; sau, dimpotrivă, sugerarea vindecării, prin verbe care se repetă, potențate iarăși prin prefixe adecvate; inovații pe aceeași temă lexicală impuse de principiul simetriei în interiorul versului, sau cerute de corespondențele sonore ale rimelor.

Nu vom repeta în amănunt ceea ce demonstrează O. Densusianu. Vom adăuga o serie de observații proprii, cu scopul de a lămuri mai complet acest aspect de artă al descîntecului.

Astfel, nu vom insista asupra funcțiunii abundente a diminutivelor, ca expresie a atitudinii de compătimire a celei ce spune descîntecul, față de suferința pe care caută s-o diminueze: „Din mii și mii de vînețe,/ Din douăzeci de degetuțe,/ Din mii și sute de încheieturele,/ Din douăzeci de degețele,/ Din toate ciolănelele,/ Din toate degețelele,/ Din toate încheieturelele ...” (Candrea, p. 338) *. E de remarcat aici variația în reluarea aceleiași teme, a măduvelor bolnave

* Citatele care urmează au fost extrase din următoarele culegeri: S. Fl. Marian, *Vrăji, farmece și desfaceri*, București, 1893; Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, vol. I, p. I—II, București, 1900; Tudor Pamfile, *Boli și leacuri la oameni, vite și păsări, după datinele și credințele poporului român*, București, 1911; A. Gorovei, *Descîntecele românilor*, București, 1931; I. A. Candrea, *Folclor medical român comparat*, București, 1944.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 2, P. 357–368, BUCUREȘTI, 1965

enumerate ca ascunzișuri ale bolii. În alt descîntec, diminutivele exprimă o altfel de stare afectivă, și anume bucuria în întîmpinarea ajutoarelor care-i vin bolnavului : „Și oi ridica nouă feciori,/ Cu nouă furcerele,/ Cu nouă toporele,/ Cu nouă sfrederele ..." (Gorovei, p. 358). Augmentativele au în general misiunea de a potența sentimentele de spaimă : „Pleacă brînca cu brîncoiu ei,/ Amîndoi într-o cărăroaie ..." (Gorovei, p. 250). În zugrăvirea teribilelor forțe malefice închipuite, fantezia verbală ține surprinzător pasul cu cea mitologică, iar tehnica artistică a reluării în variații a temelor nu rămîne cu nimic mai prejos. Iată întîi cortegiul dușmanilor dintre oameni, care pot provoca „deochiul" : „Și mă-ntîlnii/ Cu deochitoriul,/ Cu mirătoriul,/ Cu rîmnitoriul ..." apoi, suita fantasmelor terifice : „Cu moroiu,/ Cu zmeoiu,/ Cu strigoaiele,/ Cu moroaiele,/ Cu buhadeicile ..." în fine, personificarea chinurilor împletită cu cea a presupuselor cauze ale bolii : „Cu izbiturile,/ Cu pociturile,/ Cu-ntîlniturile,/ Cu rîmniturile,/ Cu deocheturile ..." (Tocilescu, I_2, p. 1567).

Cuvinte noi se creează ad-hoc, în tensiunea ceremonialului. Foarte multe dintre ele nu izbutesc să intre în limba vorbită. Rămîn cu viața legată numai de momentul descîntecului. Unele dintre ele izvoresc din efortul de a găsi expresii care să frapeze cît mai mult agentul personificat al bolii, — în realitate, ca să-l impresioneze pe suferind. Într-un descîntec de mătrice, întîlnim astfel derivate surprinzătoare ale verbelor „a se duce" și „a săpa" : „Nu fii ducasă,/ Nu fii săpăcioasă ..." (Pamfile, p. 47); Pentru a insulta boala și a o face să se îndepărteze, se creează un derivat verbal din cuvîntul cocină, sugerînd asemănarea peiorativă a bolii cu porcii : „Aicea nu te cocini,/ Nu te sălășlui ..." (Gorovei, p. 344).

E adevărat că de multe ori influențează și simetriile sonore ale rimei : „A fost un om roșu trecător,/ Din nouă sate viitor ..." (Gorovei, p. 390). „Încetează/ Și ascultează,/ Ce s-aude p-o vale mare ..." (Gorovei, p. 350). Însă mai întotdeauna predominantă e explozia afectivă, care impune fulgerătoarea invenție verbală. Astfel, compătimirea duce la crearea unei expresii neobișnuite pentru înțelesul de „supărată" : „Cum n-oi fi întunecoasă,/ Că m-am întîlnit cu fărmăcătoarea ..." (Pamfile, p. 71).

Necesitatea artistică de potențare a expresiei duce și la o bogată invenție lexicală, pe linia alăturării unui concret substantival și a imaginii lui în devenire, ca verb : „Un vișin învișinit ..." (Gorovei, p. 344); „În mușchi te-am mușchiat,/ Și în piatră te-am băgat ..." (Gorovei, p. 254); „Tu, muma pădurei,/ Lipitură de noapte ... Cu hotar te hotăresc,/ Cu marmură te înmărmuresc ..." (Gorovei, p. 234) „Mă uitai la miez de noapte,/ Văzui grija îngrijată,/ Frica înfricoșată ..." (Gorovei, p. 388); „Să nu-i dea somn a somni,/ Odină a odini ..." (Tocilescu I_1, p. 677). În invectivă și în poruncă, se întîlnește frecvent același mod stilistic. „Și tu, spurc spurcat ..." (Tocilescu, I_2, p. 1575) : „Mătrice mătricată ..." (ibid., p. 1578); „Nu tuna ca tunetele,/ Nu fulgera ca fulgerele ..."

În descîntecele de dragoste, efortul de a crea o imagine cît mai strălucitoare a fericirii viitoare, a cenușăresei de acuma, îndreaptă invenția verbală în același sens : „Duminică dimineața m-am sculat,/ La fîntînă am alergat,/ Și acolo am văzut o corabie,/ Dar în corabie ce era?/ Era dragostea cu dragostele/ Și frumusețea cu frumusețele,/ Ochioasa cu ochii,/ Sprîncenata cu sprîncenele,/ Genata cu genele,/ Albeața cu albețele,/ Roșața cu roșețele,/ Mintoasa cu mințile./ Dragostea mă îmbrăca,/ Frumusețile mă încingea ..." (Gorovei, p. 316). Aici efectul e realizat prin personificarea însușirilor pe care și le visează fata îndrăgostită fără nădejde și prin jocul repetării : singular-plural, adjectiv-substantiv, care iese de sub rigorile gramaticii și devine trăsătură de artă, specifică descîntecului.

Alteori invenția verbală nu se întemeiază pe factorul repetiției, ci alege căi mai obișnuite în creația orală în general. În unele sensuri, se caută doar efectul incantatoriu al îmbinării cuvintelor pentru a obține armonii acustice noi, ciudate, ca în descîntecele *De șarpe* : „Dedeș bea din piele,/ Pielea bea din carne,/ Carnea bea din os./ Cine a adus vestea,/ Să bea paharul ..."

(Gorovei, p. 398); „Broască colopistriță,/ Nu te întinde,/ Nu cuprinde,/ N-aduna sînge rău ..." (ibid., p. 338). Într-altele, dimpotrivă, imaginile realiste izbesc prin noutatea lor de expresie, apropiindu-se de stilul liricii populare: „Și du-te-n prostia năcazului,/ Neauzită,/ Nelocuită ..." (Pamfile, p. 49); sau amintind frescele din cîntecul bătrînesc: „Adusei trei fete mari,/ Cu iile rîurate,/ Cu rochiile cărărate./ Pe cai încălecară,/ La rîul lui Iordan plecară,/ Caii în rîu intrară./ Din coade zbiciulară,/ Peste ochii lui ... (cutare) azvîrliră,/ Junghiurile le potoliră,/ Albeața o răspîndiră ..." (Tocilescu, I_2, p. 1528).

Ca orice operă de poezie însă, descîntecele nu se realizează artistic numai prin invenția verbală, oricît ar fi ea de bogată și de surprinzătoare.

Să urmărim acum ce spun despre viața sufletească a omului, — și în ce forme de artă?

MIȘCĂRI SUFLETEȘTI FUNDAMENTALE ȘI EXPRESIA LOR

Fondul afectiv puternic al descîntecelor nu duce numai la excepționala invenție verbală pe care am cercetat-o. În descîntece — în formele adecvate, adică în cele lipsite de o dezvoltare epică — întîlnim un patetic „erou liric": *omul simplu, umbrit de neștiință, înspăimîntat de* forțele necunoscute ale naturii, zbuciumîndu-se în fața bolii și a suferinței, — dar neîncovoindu-se în fața sorții, nerenunțînd la convingerea că soarta se poate schimba prin străduința de a găsi căile cele mai potrivite pentru aceasta. Și în timp ce — în practica medicală propriu-zisă ce însoțește descîntecele și adesea nici nu are nevoie de ele — omul din popor căuta căile rațiunii, ale științei, în descîntece se pornește mai ales pe căile fanteziei, ale basmului. El e conștient totuși și în descîntece de posibilitatea omului de a se opune naturii, — și din această simțire latentă se naște tonul poruncitor și amenințător al atîtor descîntece. Aceasta se vădește în alegerea și rînduirea artistică a epitetelor adresate subiectului cu care vorbește, epitetele oscilînd între spaimă și ironie, — fie că se adresează unei vietăți răufăcătoare din lumea animală: „Țibocuță [1],/ Fata temniței,/ Fata Satanei,/ A Dulumanei,/ A primejdiei,/ Unde m-ai mușcat,/ Lasă locul curat! ..." (Gorovei, p. 410); fie că amenință ființe închipuite, ca Muma Pădurii: „Tu, muma pădurii,/ Colțato,/ Zîmbato,/ Despletito,/ Du-te la copiii tăi,/ La frumușeii tăi!/ Eu cu mătura te-oi mătura,/ Cu focul te-oi frigea ..." (Candrea, p. 337); fie că se adresează direct bolii, ca unei ființe reale: „Înapoi, groaza pămîntului! ..." (Gorovei, p. 227); „Buba bubelor,/ Puiul ciumelor ..." (Gorovei, p. 252); „Voi, surdumași [2],/ Vrăjmași./ Cîni,/ Păgîni ..." (Tocilescu, I_1, p. 644); „Fugi, izdate [3],/ Necurate,/ Că am o sabie ruginoasă,/ Prin venin de șarpe trasă,/ Cînd te-ncinge,/ Te cuprinde,/ Inima-n tine o strînge ..." (Candrea, p. 337); „Năjitule [4],/ Sfrijitule,/ Ieși, că nu mai e vreme de stat,/ Că te-oi unge,/ Te-oi frige,/ Te-oi pîrli,/ Te-oi fugări,/ Sufletu ți-a ieși ..." (Pamfile, p. 49); „Plecate plecăcioase,/ Ieșiți din aceste oase,/ Păcătoase ..." Desc. *De aplecate* [5] (Gorovei, p. 219).

Tot cu aceeași atitudine suverană, omul convorbește în descîntece cu agenții bolilor pe un ton amical, căutînd să-i amăgească prin flatare. Atitudinea aceasta se întrevede mai ales în numeroasele descîntece *De Iele*, — zînele nebune care, după credințele vechi, zburau prin aer în horă ca un vîrtej, ologindu-l pe cel prins în mijlocul ei: „Sfintelor,/ Bunelor,/ Line ca apa,/ Moi ca mătasa,/ Dulci ca mierea ..." (Pamfile, p. 30). Atitudini de flatare se întîlnesc

---

[1] *Țiboacă* — *țibocuță* — e o specie de viespe. Cf. Tiktin, *Rumänisch-etymologisches Wörterbuch.*

[2] *Surdumași* — un fel de erupție pe cap, la copiii sugari.

[3] *Izdat*, — colici, crampe.

[4] *Năjit* — o inflamație a urechii.

[5] *Aplecate* — indigestie din lăcomie.

și în cuvintele adresate leacurilor la care se apelează uneori în descîntece. Mercurul — „argintul viu", moștenire a alchimiei medievale — e invocat astfel cu multe genuflexiuni, în descîntece: „Tu argintule,/ Răcorosule,/ Fiorosule,/ Ruginitule,/ Coclitule ..." (Gorovei, p. 227); sau în tonuri de lingușire și mai categorice: „Tristule,/ Tainicule,/ Luminosule,/ Frumosule,/ Cin'te da,/ Cin'te sorocia,/ Mare șarpe te făcea,/ Balaur,/ Cu ochii de taur ..." (Tocilescu, I_1, p. 659). Apare aici, de fapt, și ideea metamorfozei — care operează, ca și în basm, în descîntece și mai ales în cele de dragoste, unde brîul, focul, se transformă în balauri și merg să îndeplinească dorințele celui ce iubește. Cu un ton reverențios se adresează omul și unor medicamente mai puțin fabuloase, dar cu efect curativ cunoscut, precum pucioasa (sulful) întrebuințată, alături de piatra vînătă, în tratamentul practic ce însoțește descîntecele de rîie: „Jupîneasă/ Pucioasă,/ ... Frumos,/ Scoate rîia de la os ..." (Pamfile, p. 56).

Alteori convorbirea cu boala ia tonul ceremonios al unei invitații. Această poftire poate avea aerul unei simple rugăminți: „Mărine nene, domn mare,/ Să ieși de la ... (cutare) ...." (Candrea, p. 336); „Tu, bubă rea,/ Fii bună ca pînza,/ Și îndulcește-te ca mierea./ Tu, bubă rea,/ Să ieși de pe mîna mea ..." (Candrea, p. 336). Invitația se poate dezvolta însă și într-o argumentare șireată și naivă în același timp: „Acuma, ielelor,/ Crăieselor,/ Care stăpîniți pămîntul,/ Și umblați ca vîntul,/Peste 99 de mări,/ Rău ați făcut dac-ați venit,/ Că la noi e locul pustiit,/ Și pîn-acuma nimeni n-a venit./ Că la noi turcul toacă,/ Baba joacă,/ Uncheșii sensoară,/ Sufletul vostru are să moară ..." (Pamfile, p. 26). Pledoaria nu e lipsită de un umor secret, invitînd zînele nebune și răufăcătoare să nu-și piardă vremea într-un ținut în care marea vitalitate a oamenilor îi apără de boli.

În alte cazuri, omul întrebuințează procedee de amăgire directă, ca față de ființe puternice dar slabe cu duhul, așa cum procedează Făt-Frumos cu unii zmei, în basm: „Fugi, soare sec[6] din capul lui ... (cutare), / Să te duci în văi adînci,/ În gropi adînci,/ Acolo te așteaptă buți de vin,/ Făclii aprinse, cuptoare de pîine,/ Vaci grase,/ Și hore de fete frumoase ..." (Tocilescu, I_2, p. 1523).

Cînd omul crede că are de-a face cu dușmani dintre oameni, sentimentul de ură izbucnește brutal, pînă la invectivă și blestem: „Di-o pocit-o o fată, crăpi-i ochii,/ Sară-i ochii, crăpi-i țîțile, moară-i pruncu ..." (Tocilescu, I_2, p. 1519). În descîntecele de deochi, blestemele sînt forma cea mai frecventă, mergînd pînă la trivialitatea cea mai dură. „Anatemele" și „afuriseniile" bisericești au certe surse folclorice, după cum faimoasele *Blesteme* ale lui Tudor Arghezi sînt legate deopotrivă și cu folclorul și cu literatura clericală. Cînd stau pe credința că nu numai omul poate „să deoache", ci întreaga natură, blestemele din descîntecele de deochi se întregesc unele pe altele, conturînd o viziune apocaliptică, cu trăsături aspre și de o tristețe barbară, ca în gravurile lui Dürer: „De-o fi deochiat de gard,/ Să-i cază proptelele,/Să i se deșire nuielele..." „De-o fi deochiat vîntul,/ Să-i moară calul ...; De-o fi deochiat de izvor,/ Sece-i vinele,/ Să rămîie pietrele,/ Să le bată vînturile,/ Să le arză soarele ...; De-o fi deochiat de lună, Să-i pice lumina ...; De-o fi deochiat de soare,/ Să-i pice razele ..." (Candrea, p. 189—193).

Viața afectivă oglindită în descîntece închide aproape toată gama de sentimente, de la elogiu la amenințare, de la invitația ceremonioasă pînă la amăgire, de la iubire pînă la blestem.

TEZAURUL DE IMAGINI

În cercetarea de pînă acum am vorbit adesea despre imaginile create sau cuprinse în mișcarea descîntecului. Nu în acest sens insistăm în paragraful de față. Am vrea să subliniem rara frumusețe și putere de sugestie a unora dintre aceste imagini.

[6] *Soare sec* — insolație.

Iată într-un descîntec *De Iele* — schițate pictural în mișcare, sub aspectul vestimentar cu o mare siguranță a penelului — siluete de femei : „Cu rochii negre-mpodobite,/ Cu sălbi de galbini gătite,/ Cu rochiile rotate,/ Cu iile rîurate,/ Cu sălbile pe piept lăsate ..." (Tocilescu, I_1, p. 649).

Pe lîngă acest desen clar, iată o imagine stranie, al cărei farmec puternic e foarte greu de explicat : „Păsărică frumușică se făcu,/ Pe bucin se sui,/ Bucinu s-aprinse,/ Ploaia îl plouă și-l stinse ..." (Gorovei, p. 363). Pasărea de fum ca o negură, buciumul care se aprinde la cîntarea ei și se stinge sub lacrimile ploii, — totul e creionat cu o mare finețe a fanteziei. Un desen asemănător, fumuriu și cu efecte de sugestie, e următorul : „La capul pămîntului,/ E capul ursului,/ E capul lupului,/ Cap de pară,/ Inimă de vidră ..." (Gorovei, p. 407).

Imaginea pămîntului străjuit la sfîrșitul întinderilor lui de capete de fiară arzînd, are iarăși tristețea și grandoarea unor gravuri ale maeștrilor germani care au făcut trecerea de la evul mediu la Renaștere. O suită de imagini menită a evoca disperarea bolnavului are o forță aproape dantescă de a înfățișa cosmosul îmbolnăvit de tristețea umană : „Copacii cu crengile la pămînt se lăsase,/ Înaintea bolnavului se întuneca,/ El pe unde călca,/ Pămînt crăpa,/ Iarba se usca,/ Frunza din copaci pica,/ Și în urma lui se dărîma ..." (Tocilescu, I_2, p. 1537). Într-un mărunt descîntec de boala găinilor, truda gospodinei se proiectează pe un spațiu grandios, după o deschidere de cortină miniaturală : „A plecat Dobrița,/ Cu măturița,/ Să mature cotețul cu paserile,/ Grădinile cu livezile,/ Cîmpiile cu finețele,/ Dealurile cu viile,/ Munții cu pădurile ..." (Gorovei, p. 240). Bucuria vindecării, pe care o simte suferindul, își capătă de asemenea expresia într-o serie de imagini simbolice de o surprinzător de largă perspectivă picturală : „Pă scară de aur s-a dat,/ De mîna direaptă l-a luat,/ În sclăvile ceriului l-a ridicat./ Și i-a făcut trupul lui/ Un măr mare aurit,/ Într-un deal mare vestit./ Și trei vînturi le-a despecetuit,/ Și cînd a burat,/ Trupul lui ... (cutare)/ De friguri l-a scuturat ..." (Tocilescu, I_2, p. 1570).

Descîntecele de dragoste sînt îndeosebi bogate în imagini de bună poezie, — cînd gingașe, cînd somptuoase. Candoarea fetei care dorește să fie iubită, sufletul ardent al flăcăului care iubește, dezbaterea patetică cu soarta în conștiința omului matur, — toate dau descîntecelor pe care le solicită o mare tensiune interioară și multă complexitate, care se traduc adesea prin poezie autentică. Iată cum își capătă expresie de artă plîngerea fetei urîte : „Azi dimineață de cu noapte,/ Din pat de argint mă sculai,/ Pe o scară de aur mă scoborîi,/ Și plecai,/ Pe potecă necălcată,/ Pe rouă nescuturată./ Poteca o călcai,/ Roua o scuturai,/ În astă apă mă spălai./ Și mă întîlnii,/ Cu draga cu dragostile,/ Cu frumoasa cu frumusețele./ Draga nu mă dărui cu dragostile,/ Nici frumoasa,/ Cu frumusețile,/ Că vecinii și vecinele mele/ Mi-au pus pe cap/ Căciulă de țap ;/ Pe trup,/Păr de lup,/ Și pe subsuoară,/ Păr de căprioară ..." (Tocilescu, I_2, p. 1555). Pentru ca să fie salvată de urîțenia pe care crede că i-au aruncat-o dușmancele prin farmece, fata trebuie să-și cuprindă sufletul cu un fel de *eros* universal, așa cum îl cugetau filozofii-poeți ai grecilor antici, și îndeosebi Platon. Trebuie să înțeleagă dragostea mamelor pentru copiii lor și să o asemene cu aceea a soarelui ce încălzește pămîntul și a primăverii care îi naște roadele : „Maica Precista cu bucinul bucină,/ Pămîntul se legănă,/ Dragostile le adună,/ Di la vaci cu viței,/ Di la oi cu miei,/ Di la muieri cu copii,/ Di la cloțe cu pui,/ Di la soare,/ Cînd răsare ;/ Di la flori din grădină,/ Cînd înfloare ;/ Di la codru cu rodu ;/ Di la stupină,/ Din grădină ..." (Tocilescu, I_2, p. 1558). Vindecarea de urîțenie e înfățișată într-unele descîntece într-o lumină feerică, cu perspective aproape infinite : „Mă uitai pe rîu în sus,/ Vedeai 99 de ziori,/ Ale sfîntului soare surori,/ Și între ele m-o luat,/ Și de dragoste m-o încărcat,/ Și pe țărmure m-o scos,/ În minteag albastru m-o învăscut./ Și pe murg maiestru m-o încălecat,/ Și-n mîna mea cea dreaptă,/ Trîmbiță de aur mi-o pus,/ Și pe umăr un pui de cuc,/ Și pe uliță m-o îndemnat ..." (Gorovei, p. 294). Ulița satului e locul unde încep și idilele și dramele de

dragoste. În zilele de sărbătoare, fata care le străbate știe că e urmărită de sute de ochi, ai celor care stau de vorbă pe la porți sau trebăluiesc prin curte ori în casă, mai aruncînd o privire peste gard. Acolo se decide soarta ei, acolo se hotărăște dacă e frumoasă ori urîtă, dacă are pe „vino încoace" sau e sortită să treacă mereu nebăgată în seamă. De aceea, fata care își descîntă își imaginează în trăsături somptuoase, de basm, drumul ei pe uliță, cînd farmecul se va împlini. Frumusețea — sau mai bine zis farmecele ce se vor revărsa asupră-i — sînt zugrăvite în contururi de cîntec bătrînesc și de basm totodată : „Și-i puse pe frunte/ Luceafăr de munte ;/ Pe buze,/ Doi faguri de miere ;/ Pe ochișori,/ Două mure negre ;/ Pe sprîncene,/ Spicul grîului ;/ Și-n umerei,/ Doi luceferei ;/ În piept, soarele ;/ Pe spate, luna ;/ Pe poale, stele mărunțele./ Cînd mergea/ Și grăia,/ Mărgăritar împletea ;/ Cînd zîmbea,/ Raze de soare revărsa ;/ Cînd mergea,/ Stele mărunțele strălucea ;/ Cînd pășea,/ Postav roșu croia,/ Lumea și țara se uita ..." (Tocilescu, I_2, p. 1557).

Aici trebuie să remarcăm că citatele pe care le-am înfățișat se află în foarte multe variante, în descîntecele de dragoste. Frumusețea deosebită a versurilor de față însă ne îndeamnă să luăm în considerare și factorul individual, talentul celui ce a recreat varianta. Într-adevăr, atît descîntecul *De friguri* din pagina 1570, cît și cele *De dragoste* din paginile 1557 și 1558, ale culegerii lui Gr. Tocilescu, sînt notate de la aceeași persoană : Maria Nicolae Dumănoiu.

Imaginile din descîntecele de dragoste nu se întîlnesc numai în domeniul feericului, al visului, — nu zugrăvesc numai realitatea sufletească a dorințelor abia mărturisite. Există aici și serii de imagini dure, în forme de expresie violente pînă la trivialitate. Ele sînt comandate de alt registru afectiv — acela al urii față de „dușmance", față de rivalele în dragoste : „Dujmancele mele/ Să fie cioare jumulite ;/ Și eu să fiu nevastă cinstită,/ De toată lumea iubită./ Ochii mei să fie ca mierea,/ Ai dujmancelor ca tăciunea ;/ Ochii mei să fie ca sfîntu./ Ai dujmancelor ca pămîntu ;/ Buzele mele cele subțirele,/ Să se uite lumea și țara la ele ..." (Tocilescu, I_2, p. 1559). Seriile acestea de imagini sînt lucrate, precum se vede, în tehnica contrastului, în trăsături luminoase și întunecate. Uneori sentimentul e atît de puternic, încît expresia lui de artă se adresează direct rivalelor, deși ele nu pot fi de față : „Fugiți, ciute,/ Buite,/ Coșnițe sparte/ Peste gard aruncate,/ De feciorii satului uitate, — / Că vine vișin învișinit,/ De la munte arăduit,/ În fruntea danțului gătit,/ Cu feciorii satului,/ În fruntea danțului !" (Gorovei, p. 344). Hora, care e al doilea loc de desfășurare a peripețiilor prenupțiale ale tineretului la sate, nu putea să lipsească din descîntecele de dragoste.

CROMATICA DESCÎNTECELOR

O trăsătură specifică a universului poetic al descîntecelor o constituie frecventul și violentul lui cromatism. O. Densușianu, în studiul despre *Limba descîntecelor*, îl explică tot prin faptul că cu descîntecul se ocupau mai cu seamă femeile. „Alte înșirări ne duc spre *aceeași constatare*, anume cînd se vorbește de felul cum se înfățișează brînca, orbalțul etc., și se dau diferite nume de colori, așa cum femeile le știu bine din industria casnică, și e de înțeles că le vin ușor în minte, — atîtea descîntece ne dau aproape un vocabular de cromatică" [7]. Într-adevăr, în cazurile de brînçă, orbalț, bube de diferite feluri etc., epiderma bolnavului sau cel puțin locurile infectate iau diferite culori. Și cum, după credințele superstițioase, una dintre condițiile ca descîntecul să reușească este aceea ca boalei să i se spună exact pe nume și să fie descrisă după semnele ei fizice — de „identitate" — era firesc ca atenția celor ce practicau descîntecele să se îndrepte și spre aceste fenomene de colorație : „Bubă albă,/ Bubă niagră,/ Bubă galbină,/

[7] „Grai și suflet", IV (1931), fasc. 2, p. 358—359.

Bubă turungie,/ Bubă cafenie ..." (Tocilescu, I_2, p. 1591). Dar această înclinație spre colorit în descîntec se manifestă și față de boli care nu înfățișează atîtea nuanțe de coloare: „Soare roșu,/ Soare alb,/ Soare galben,/ Soare verde,/ Soare turchez,/ Soare vișiniu,/ Soare turungiu ..." (Tocilescu, I_2, p. 1573). Desigur că insolația alterează coloritul feței umane, dar niciodată în nuanțe atît de diverse ca cele enumerate în acest descîntec; se simte aici vizibilă plăcerea femeii care, lucrînd mult la războiul de țesut, se desfată cu nuanțarea și îmbinarea culorilor. Uneori acest colorit divers se aplică unor abstracțiuni: „Ho! ursită roșă proroșă,/ Albastră proalbastră,/ Galbenă progalbenă ..." (Tocilescu, I_2, p. 1519). Alteori culoarea are o valoare pur simbolică — exprimînd urîțenia, răutatea — ca în următorul descîntec în legătură cu dragostea, prin care femeia în primejdie să-și piardă bărbatul iubit caută să-și înlăture rivala: „Niagră mi-e găina,/ Negru e și coșul;/ Neagră e căldarea,/ Neagră e și noaptea;/ Negru mi-e capul,/ Neagră/ Și mai neagră/ Să fie ... (cutare) .../ Înaintea (cutăruia),/ Proastă și urîtă,/ Strîmbă și pocită,/ Colțată și buzată,/ De toți să fie uitată,/ În toată viața ei!" (Gorovei, p. 413).

De cele mai multe ori însă culoarea caracteristică bolii determină monocromia descîntecului: „Un om negru,/ Cu o față neagră,/ Despletită,/ Cu corbaci negru,/ Cu doi pogonici negri/ ... Cu zbici și cu jug/ Și cu resteiele negre,/ Tînjala, teleguța, plug/ Și toate negre./ A mers arînd după un sat,/ Tot descîntînd,/ Trăgînd brazdă neagră,/ Să nu intre acolo ciuma în sat ..." (Candrea, p. 366). Acest descîntec e cu atît mai interesant cu cît stă în legătură cu străvechile practici de apărare împotriva epidemiilor de ciumă, practici astăzi cu totul dispărute.

Imaginile acestor acțiuni monoton colorate sînt, luate fiecare în sine, total realiste, — imagini luate din munca omului, la plug, la stînă, la pădure. Efectul straniu al acestei monocromii fantastice, impresia de artă pe care o dă, rezultă tocmai din aplicarea unei singure culori pe oglinda minuțioasă și exactă a realității. Scenele de viață apar puternic reale și au totuși ceva de fantastic, ca un peisaj privit printr-o sticlă colorată. Efectul e, în descîntece, mult mai subtil și mai complex decît prin apelul la ochelari de culoare. „Obrintirea", adică degerarea unei răni, produce o învinețire a ei pînă la negru. Descîntecul corespunzător va creiona o fantastică și totuși reală agricultură în negru: „Am arat porumb negru/ Și a dat o ploaie neagră/ Și a crescut porumbul negru/ Și l-am dus la moara neagră,/ Cu apă neagră ..." (Candrea, p. 366). Pentru aceeași boală, un alt descîntec înfățișează o pastorală violent monocromatică: „Peste o vale mare niagră,/ Latră un cîine mare niegru,/ Cîntă un cocoș mare niegru,/ Urlă un lupt mare niegru, Chiotește un păcurar mare niegru./ Tăcu cîine mare niegru ..." ș.a.m.d. (Tocilescu, I_2, p. 1584). Studiind formele elementare ale descîntecului, am întîlnit acest tip; aci el este complicat prin ridicarea scenei la dimensiuni exagerate și prin monocromie. Dalacul sau buba neagră e o boală caracterizată prin aceeași colorație. Un descîntec va încerca s-o anuleze prin același procedeu al unei acțiuni monocolorate, ca prefigurare a vindecării: „S-a pornit omul negru/ La pădurea neagră/ Să taie pădurea neagră/ Cu toporul negru,/ S-o care la casa neagră/ Cu boii negri/ Și căruța neagră ..." Scena acțiunii e alta: pădurea cu munca înlăuntrul ei, dar efectul cromatic e același.

Alteori, așa cum am mai subliniat, culoarea nu stă în legătură cu aspectele fizice ale bolii. Într-unele descîntece, culoarea neagră e menită să accentueze grozăvia întîmplării care a produs boala: „S-a întîlnit cu un om negru călare,/ Cu cal negru,/ Cu șeaua neagră,/ Cu frîul negru,/ Cu pochii[8] negri,/ Cu biciul negru,/ Cu ochii beliți,/ Cu dinții rînjiți,/ Cu gura căscată,/ Cu limba lăsată./ În brațe a luat-o,/ În pămînt a aruncat-o,/ Mănușe de cînepă făcutu-o,/ De laturea drumului aruncatu-o ..." (Pamfile, p. 23). Într-alte descîntece, culoarea în negru are rostul

[8] *Pochi* — curele legate de șea.

de a mări spaima agentului bolii : „Cinci oameni negri/ Cu ciubote negre,/ Cu căciuli negre,/ Cu ochii negri,/ Să vă duceţi la ... (cutare),/ Să-i luaţi cei răi ..." (Gorovei, p. 276).

Albul apare în descîntec în legătură cu boala cunoscută ştiinţific sub numele de cataractă. Monocromatismul e direct legat de fiziologia ei : „ — Unde te duci, fată albă,/ Cu mătura albă?/ —Mă duc la biserica albă./ — Ce să faci la biserica albă?/ — Să mătur albeaţa ..." (Gorovei, p. 210). Întîlnim însă şi valori pur simbolice, în descîntece ca cele de muşcătură de şarpe : „Pasăre albă,/ Cudalbă,/ Sare ici,/ Sare colea,/ Sare buciumaş de vie,/ Viţă tăiată,/ Pe gard aruncată,/ Muşcătură de şarpe vindecată ..." (Pamfile, p. 48); sau în cele de deochi : „Păsărică albă,/ Cu coada cudalbă,/ În jos se lasă,/ Pe piatră se lasă,/ Piatra crapă./ Crăpa-i-ar ochii/ Cui a deochiat pe ..." (Candrea, p. 367). Ambele descîntece sînt construite pe principiul analogiei. Aspectul monocromatic e atenuat, fiind limitat doar la apariţia simbolică a păsării.

Monocromia în roşu se întîlneşte în mod firesc în descîntecele de bubă ori de roşaţă, întemeiate tot pe analogie : „A fost un om roşu,/ Tăie un pom roşu/ Şi făcu o biserică roşie./ Popa tot roşu,/ Lumea era tot roşie/ Şi a luat-o pe un drum roşu". (Tocilescu, I_2, p. 1545), — dar apare şi fără nici o legătură cu boala, ca simplu procedeu de înspăimîntare a agentului ei : „Plecă un om mare roşu,/ Cu boii mari roşii,/ Cu un plug mare roşu/ Şi ară grîu mare roşu./ Se duse şi cumpără secere roşie/ Şi-l puse cu spicu-n jos/ Şi cu rădăcinile în sus./ De la ... (cutare) să iasă/ Toate junghiurile ..." (Gorovei, p. 350).

Monocromia în galben se va afla în primul rînd în descîntecele bolii care şi-a luat numele popular de la această culoare : „Văzui case galbene,/ Cu păreţi galbeni,/ Cu uşi şi uşori galbeni,/ Cu ferești galbene,/ Cu acopereminte galbene,/ Iar din o casă ca acelea,/ Ieşea o fată galbenă,/ Cu papuci galbeni,/ Cu colţuni galbeni,/ Cu rochiţa galbenă,/ Cu bariz galben,/ Şi în mînă cu un hîrleţ galben,/ Cu o lopată galbenă/. — Dar tu, fată, unde te duci? — Mă duc la groapa grîului,/ Să-l rînesc de mucegai/ Şi de putregai./ — Tu, fata mea, nu te duce acolo,/ Ci te du la ... (cutare)/ Şi-i rîneşte gălbănarea din inimă ..." (Gorovei, p. 324). Dacă descîntecul acesta se reazimă pe procedeul analogiei, — în schimb următorul, în care totul e colorat în verde, stă în întregime pe efectul absurdului, ca mijloc de intimidare a bolii : „Plecă ... (cutare) pe un drum verde,/ Se sui într-o măgură verde/ Şi văzu o pădure verde,/ Ciobanul cu oile verzi,/ Oile cu mieii verzi ;/ Văzu capre verzi/ Cu iezii verzi ;/ Văzu nişte măgari verzi/ Cu viţeii verzi./ Descuie, Doamne, pîntecele ... (cutăruia),/ Să vezi ..." (Gorovei, p. 340).

Spre deosebire de policromia cîntecelor bătrîneşti, în care creatorul popular e adesea foarte atent la nuanţele de culori ale costumaţiei personajelor principale, — monocromia se înfăţişează ca o trăsătură specifică a descîntecului, într-un număr apreciabil dintre tipurile sale.

FANTEZIE ŞI GROTESC ÎN DESCÎNTECE

După cum am putut să ne dăm seama şi din cercetarea făcută pînă acum, descîntecele înfăţişează o formulă aparte a fantasticului, cît se poate de interesantă în structura ei artistică. Oricît ar părea că se îndreaptă spre fantastic, descîntecul rămîne foarte realist. Imaginile ce constituie universul său poetic sînt toate înrădăcinate în viaţa şi munca de toate zilele, o oglindesc cu cea mai mare fidelitate. Chiar personajele de pură fantezie, prin care descîntecul se apropie de basm — muma pădurii, ielele, bolile personificate, fetele mirifice, surorile soarelui, sau omul mare, minunat, care vin în ajutorul pătimaşului — toate se comportă ca nişte oameni din popor : muncesc ca ei, se veselesc şi se înfurie ca ei. Mitologia descîntecului românesc e tot atît de realistă ca şi cea a grecilor antici, în care zeii se iubeau, se certau, se lăcomeau, se invidiau, se ajutau între ei, la fel ca muritorii. Ceea ce e fantastic în descîntec e numai presupusa

geneză și situarea într-un punct geografic fabulos, a acestei lumi mitice, precum și unele puteri supraomenești ce li se atribuie : „Trei surori a soarelui, — /Una cîntă,/ Una joacă,/ Una alege,/ Alta culege./ La Bălaia veniți/ Și veninul alegeți/ Din pulpă ..." (Gorovei, p. 399). În descîntecele de dragoste am văzut cum fantasticul se produce printr-o dilatare a imaginației, fără ca trăsăturile de amănunt să se despartă de realitate : „S-a aprins cerul și pămîntul/ De șuierul șerpilor,/ De nechiezul iepelor,/ De zbieratul vacilor,/ De zbieratul oilor./ Așa să se aprindă inima lui ... (cutare)/ După mine,/ După vorba mea ..." (Gorovei, p. 393).

Uneori fantezia artistului se îndreaptă în descîntec spre forme de un fantastic grotesc, care este iarăși propriu acestei specii folclorice. Într-un descîntec de supus — adică pentru reducerea la tăcere a dușmanilor care împiedică dragostea — descîntec construit pe tema imposibilităților, a absurdului, se imaginează un imens „praznic al calicilor", un fel de „cour des miracles", în euforie : „Spată, spetișoara mea,/ Tu, că-mi ești făcută din 40 de bucăți/ Să faci lumea în 40 de bucăți/ Și s-alergi și pe pămînt/ Și pe sub pămînt,/ Și să strîngi toți schiopii/ Și toți cotonogii,/ Toți chiorii și toți morții./ Să faci o masă mare/ Și pe toți să-i poftiți./ Atunci și nici atunci/ Să nu-mi poată face rău ... (cutare)/ Și cînd or face cotonogii picioare,/ Atunci și nici atunci ... " (Gorovei, p. 394). Trăsătura de fantastic e inițială și constă în încredințarea regiei unui asemenea ospăț grotesc cui? — spatei, piesei cunoscute a războiului de țesut. Aceeași impresie de fantastic grotesc o dau multe dintre descîntecele construite pe formula ofensării bolii, — și această impresie rezultă din contrastul dintre aparențele mizere ale bolii și comportarea ei omenească, sentimentul de demnitate ce i se atribuie : „Brînca bujorată,/ Brînca-nfiorată,/ A plecat prin orașe,/ Cu răvașe,/ Să scrie la călărașe./ Nu găsi cal de călărie,/ Nici arme de vitejie,/ Nici hîrtie-n prăvălie./ Pe drug încălecă/ Și-n fus să-nțepă/ Și-n cuțit să junghiă ..." (Tocilescu, I_2, p. 1608). În alte descîntece, grotescul rezultă din contrastul violent dintre proporțiile minuscule ale eroilor și prînzul homeric pe care-l pregătesc. Sceneria e cu totul alta deci, în următorul descîntec, deși formula de bază e tot aceeași — a ofensării bolii : „Strigă musca mare-n casă,/ Că se-nsoară musca mică/ Și-o belit o vacă grasă/ Și-o belit un porc gras/ Și face mare mulătaș./ Toate junghiurile le-o uitat ..." (Gorovei, p. 349). Impresia de grotesc e accentuată și de trivialitatea unor cuvinte, în contrast cu solemnitatea evenimentului. De fapt, trivialitatea e doar aparent căutată, deoarece în partea locului de unde s-a cules descîntecul verbul *a beli* este în mod curent întrebuințat pentru *a tăia*, a sacrifica un animal domestic. *De junghi* — de o apreciabilă vechime, judecînd după situația istorică de la care pornește — hilaritatea e creată prin cîrdășia dintre „boier" și „junghi" : „Boier din țara muntenească/ A venit în țara moldovenească/ Ca să caute calul junghiului/ Cu șaua de fier,/ Cu frîul de fier./ Junghiul pe cal a încălecat/ Și la neagra mare a plecat/ Și șaua și-a atîrnat/ Și pe junghi că l-a înnecat ..." (Gorovei, p. 350). Grotescul situației vine aici în confluență cu fantasticul apariției calului „cu șaua de fier, cu frîul de fier".

Acest fantastic grotesc constituie o trăsătură de artă de asemenea specifică descîntecului. De sigur, creatorii lui nu au urmărit direct efectul de artă, ca un scriitor cult bunăoară. Ei l-au realizat totuși cu o anumită intenționalitate de artă : aceea de a impresiona cît mai puternic suferindul și eventualii spectatori ai ceremonialului practicat.

NUME CIUDATE. CIFRE FATIDICE

Impresia de fantastic grotesc pe care o crează multe descîntece e potențată și de numele proprii ciudate, care se întîlnesc uneori în textul lor poetic.

Astfel — într-un descîntec pentru alungarea viermilor care distrug fructele merilor — la fantasticul grotesc realizat prin imaginea viermelui ce lucrează ca un meșter lacom, se alătură

și efectul sonorității șuie a numelor proprii cu care începe : „O plecat Huia, / Handrahuia. / Și o găsit pe Huiu, / Handrahuiu. / Eu încă am pornit / Și l-am găsit / ... Pe un măr suit, / Tot lucrînd, / Și mere mîncînd, / Mere sfredelind. / Eu rău m-am supărat, / De coadă l-am luat, / Așa, așa ! / Și-n foc l-am țîpat, / Ca să pieie, / Să răspieie ..." (Gorovei, p. 418). Numele istorice se împletesc surprinzător cu cele mitologice și cu nume de pură fantezie, imaginate pe loc pentru efectul sonor, menit să mărească impresia produsă de descîntec : „S-o sinecat,/ S-o mînicat, / Nouă irodițe, / Pe văi, pe costițe / ... Irodița cea mai mare, / C-un pahar de-argint în poale ..." (Gorovei, p. 331—332) ; „Întîlnitu-l-a Irodia, / Doamna zînelor ..." (Pamfile, p. 27) ; ... împărat Irod / Și cu împărăteasa Irodiada, / Cu Ileana / Brăileana, / Cu fetele lor, / Cu slujnicele lor ..." (Gorovei, p. 335). Toate citatele sînt extrase din descîntece *de iele* (*De dînsele*), unde aceste zîne nebune — care după vechile credințe produceau „ologeala", paralizia reumatică — sînt pomenite adesea ca fiicele sau slujnicele lui Irod împărat. Într-un descîntec *De bube dulci*, întîlnim cu surpriză nume care amintesc zeii mitologiei greco-latine, Jupiter-Jovis și Apollo. Dată fiind seriozitatea culegătorului, nu putem suspecta o intervenție cărturărească din partea lui, pe linia falsurilor latiniste, în genul celor ale lui Ath. M. Marienescu : „Și m-am închinat / La Gioi și Apilo / Și la lemn / Și la fiarele pădurilor / Și la puterile întunericului ..." (Pamfile, p. 18). În alte descîntece aflăm nume cu sonorități neobișnuite, menite să mărească efectul de incantație : „Și s-a întîlnit / Cu Șăican și Naftulin / Și a întrebat : / — Unde ai plecat, / Șăicane și Naftuline ? / — Am plecat la ... (cutare), / Să-l apuc de picioare ..." (Gorovei, p. 221). Aici, Șăican ar putea fi o deformare a turcescului Șeitan — „schiopul" — care se întîlnește în această formă în alte descîntece. Alteori efectul de incantație urmărit apare evident : „C-a venit Sorvior / Cu zece surori ..." (Gorovei, p. 247) ; „Ciandalina, / Măndălina, / A făcut nouă feciori ..."

Același efect de incantație — urmărind impresionarea cît mai puternică a ascultătorilor — se realizează și prin folosirea frecventă, amplificată prin procedeul repetiției, a anumitor cifre fatidice. Acestea sînt în general 3 și multiplul său 9, cu dublarea sa în 99. Cifra 3 a fost considerată — atît în doctrinele cît și în practicile diferitelor religii — ca o cifră „sacră".

În consecință, apariția ei în descîntece nu poate constitui o surpriză. Ceea ce-i specific formei de artă a descîntecului este efectul repetiției amănuntelor pitorești, realiste : „Trei surori a soarelui, / Cu trei mături, / Cu trei greble, / Cu trei diriticanii, / Cu trei mîneci de mătase albă ..." (Gorovei, p. 212). Prin multiplul lui trei se urmărește același efect de artă, în aproape infinite nuanțe de oglindire a amănuntelor vieții : „Se ducea la nouă stîni / Și lua nouă cîni,/ La gură îi spumega ..." (Gorovei, p. 216) ; „Nouă sambe albe, / Cu grabă mergînd, / Cu nouă cuțite tăind / Cu nouă ștergare ștergînd, / Cu nouă mături măturînd ..." (Gorovei, p. 213) ; „Nouă fete mari, / Cu nouă lăutari, / Nouă țăpoaie, / Nouă măturoaie ..." (Gorovei, p. 209). Toate aceste descîntece au la bază formula epică a ființei supranaturale care vine într-ajutor și alungă boala. Cifra 9 mai poate apare însă și în alte tipuri ale descîntecelor. Iat-o într-unul creat pe formula lirică a invitației amăgitoare : „C-acolo sînt nouă leagăne făcute, / Nouă mese întinse, / Nouă făclii aprinse, / Nouă pahare pline. / În leagăne să vă dați, / Cu pahărele să vă îmbiați, / La masă să vă ospătați, / Cu făcliile să vă luminați ..." (Gorovei, p. 233). În descîntecele prin care se apelează la ajutorul forțelor naturii, în complimentele care li se fac spre a li se cîștiga bunăvoința, apare cifra 99, ca o potențare a lui 9 : „Apă mare, / Doamnă mare, / De pe 99 de văi venită, / De pe 99 de văi întîlnită, / Să dai leac ... (cutăruia) ..." (Gorovei, p. 332), — dar cifra poate fi observată și în descîntecele create pe formula poruncii, într-unele descîntece de dragoste, bunăoară : „Și vă duceți la 99 de fete mari, / Fecioare. / Dragostea din seara dintîi, / Le-o luați ..." (Gorovei, p. 393), — după cum figurează și în descîntece cu formula intervenției ființelor ajutătoare : „A ieșit o fată frumoasă, / Din casă frumoasă, / Cu 99 de lopeți, / Cu 99 de greble, / Cu 99 de mături, / Cu mînecile suflecate ...'.

(Gorovei, p. 210). Cifra 99 constituie aici evident o hiperbolă, sugerînd hărnicia neobișnuită a ființei care va veni în ajutorul pătimașului.

Alte cifre — considerate ca „sacre" — cele de 7, 10, 44 etc. — se întîlnesc mult mai rar în descîntecele noastre. Prin repetarea lor, legată de amănunte de viață, ele constituie în corpul descîntecelor o formă de artă de o mare putere expresivă. Poeții culți și-au dat seama adesea de forța ei de sugestie și au folosit-o. Ion Minulescu — declamînd în poezia lui despre cele trei corăbii plecate departe, cele trei chei pierdute etc. — transpunea același procedeu de artă. El însă îl orienta în mod conștient spre vagul exotic sau cel tenebros, de roman-foileton de senzație, scoțînd efecte de umor subtil, prin auto-parodiere, alături de emoția lirică.

FORMULA FINALĂ

Un aspect al formei de artă a descîntecelor îl constituie așa-numita „formulă finală". A. Gorovei a insistat asupra ei (op. cit., p. 190—197), însemnîndu-i cu sîrguință aproape toate variațiunile. Formula îmbină, de obicei, două elemente : urarea de sănătate și menționarea forței, naturale ori supranaturale, care în ultimă instanță ar decide această însănătoșire.

Urarea de sănătate are la bază, în cele mai multe cazuri, expresia metaforică *curat, luminat* — indicînd starea în care ar trebui să ajungă pătimașul după reușita descîntecului. Ea e complicată de obicei prin mai multe comparații, ai căror termeni poetici pot oferi cele mai neașteptate variațiuni : „ca argintul strecurat, ca aurul suflat, ca soarele înseninat, ca soarele cu razele, ca steaua din cer, ca cerul cu stelele, ca apa de pe mări, ca roua de pe pămînt, ca strugurele din vie, ca orzul răsfirat ..." Scara imaginilor în aceste comparații merge astfel de la infinitul mare la infinitul mic. Notăm în treacăt un frumos final, mai deosebit de stilul tradițional : „Fie-i leacul / Ca bumbacul, / Și hodina / Ca lumina ..." (Gorovei, p. 397).

Cel de-al doilea termen al finalului ar trebui să pună în mod firesc, pe primul plan, intervenția descîntătoarei. Aceasta se și întîmplă, mai adesea decît s-ar părea. Descîntătoarea încheie cu o poruncă energică : „Fugi în munți, / În petrile reci, / În petrile seci ..." (Gorovei, p. 351). Această poruncă poate fi împlinită cu afirmația răspicată că, în ultima instanță, leacul îl dă descîntătoarea : „Leac să-i fie din mîna dreaptă, / Din inimă curată. / Stai, junghi, nu junghia !" (Gorovei, p. 350). Alteori porunca dispare, rămînînd simpla enunțare a puterii și bunăvoinței descîntătoarei : „Leac să fie, / Din gura mea, / Din inima mea" (Gorovei, p. 224). Dacă descîntătoarea e mai puțin savantă în arta de a sugera că fără de intervenția ei nu s-ar putea face nimic, — ea nu uită să adauge că pentru aceasta își așteaptă și răsplata materială : „Leac / Și băbușcăi colac". Ineleganța gestului, tocmai în finalul care impune elevație, a dus la parodierea lui în poezia populară satirică, așa cum o însemnează Anton Pann : „Leacul fie ori nu fie, / Colacul babei să știe".

Nu e mai puțin adevărat însă că interesul material a fost o condiție determinantă a practicii descîntecelor, multe dintre femei consacrîndu-i-se în trecut ca unei activități profesionale. Spre deosebire însă de biserica catolică, care în Occident a înscenat mii și mii de procese și a ars pe rug milioane de oameni în decursul veacurilor pentru magie și vrăjitorie [9] — biserica ortodoxă, în Răsărit, a căutat să anexeze și descîntecele între mijloacele ei de a influența masele. În 1871, folcloristul sas din Transilvania, Joseph Haltrich, vorbea de teama superstițioasă a sașilor față de bătrînele romînce de la țară și față de preoții români, — în speță, teama de afuriseniile și

[9] Friedrich Müller, *Beiträge zur Geschichte des Hexenglaubens und Hexenprocesses in Siebenbürgen*, Braunschweig, 1854.

descîntecele lor [10]. Un an mai tîrziu, B. P. Hașdeu înfățișa o serie de documente istorice atestînd credința sașilor și ungurilor din Transilvania în puterea de exorcizare a preoților români [11]. Aceeași situație se poate constata și în Țările Românești de dincoace de Carpați. Preoții și călugării se ocupau și cu practici similare descîntecelor: molitve, exorcisme etc., în centrul cărora stătea imaginea malefică a diavolului, iar în ajutor împotriva lui erau chemați sfinții creștini. B. P. Hașdeu însemnează observația justă că frecvența formulelor magice pentru alungarea *dracului din ape* — în speță, descîntece de friguri — din manuscrisele noastre vechi, indică ravagiile paludismului la noi în trecut, îndeosebi în părțile de lîngă Dunăre (ibid., p. 263—264). Clericii de la sate aveau în trecut o situație socială destul de apropiată de cea a țăranilor; în Transilvania, preoții români de la țară erau iobagi, ca și poporenii lor, pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Știința lor de carte era extrem de redusă, uneori constînd numai din obișnuința textelor liturgice.

În asemenea condiții istorice nu e astfel de mirare că — în fondul predominant păgîn, străvechi, al descîntecelor noastre — apar și elemente creștine. Diavolul se arată foarte rar, producînd diferite boli și suferințe. Dumnezeu și cu deosebire Maica Domnului sînt înfățișați ca ajutători și salvatori. Hristos și sfinți ca Ilie, Petre, Cozma și Damian, sînt pomeniți și ei arareori, ca ajutători. În acțiunea descîntecelor întemeiate pe formula povestirii cu caracter analogic, Dumnezeu — de obicei însoțit de Sf. Petru, ca în legendele religioase — apare mai rar ca vindecător; mai adesea îl învață pe bolnav cum și unde să-și afle leacul. Maica Domnului e imaginată ca intervenind tot în descîntecele de tip epic; de obicei, ea aude din cer tînguirile pătimașului, scoboară la el și-l vindecă, fie printr-un gest, fie printr-o baie, fie punînd la locul lor în trup mărunțaiele încurcate de boală, fie că se ia la harță cu agentul bolii, învingîndu-l, — fie în fine că-i recomandă o descîntătoare pricepută (adică tocmai pe cea care spune descîntecul), fie că-l ia de mînă și-l duce la ea.

Toate acestea se reflectă și în finalul unor descîntece, în care descîntătoarea afirmă că ceremonialul îi aparține ei, dar leacul va veni de la una dintre aceste creații imaginare ale mitologiei creștine.

Un final plin de înțelepciune e acela în care leacul e indicat ca venind în ultimă instanță de la *sfînta zi de azi*, adică tot de la viața de pe pămînt.

---

[10] J. Haltrich, *Die Macht und Herrschaft des Aberglaubens in seinen vielfachen Erscheinungsformen*, 1871, p. 136.

[11] *Cuvente din bătrîni*, București, 1879, vol. II, p. 171—176.

DOBROLIUBOV — CRITIC LITERAR

DE

EUGENIA OPRESCU

Ca și în cazul celorlalți democrați-revoluționari ruși, biografia lui Dobroliubov impresionează prin tragismul ei, dar și prin înflăcărarea cu care a luptat scriitorul pentru înfăptuirea idealurilor sale umane și sociale.

Dramatismul existenței, patosul revoluționar conferă democraților revoluționari ruși fizionomia spirituală a unor romantici, dar a unor romantici care-și au izvorul crezului lor nu în trecut, nu în formele perimate ale societății văzute idealist, aureolat, și nici în solitudinea mîndră a firilor deosebite care nu-și găsesc locul în mijlocul oamenilor. Belinski, Herțen, Cernîșevski, Dobroliubov și alții seamănă cu eroii romantici prin destinul deosebit, prin sublimul aspirațiilor, dar romantismul la ei este de o factură aparte. Sînt romantici prin pasiune — dar pasiunea lor e lupta, sînt romantici prin încrederea în idealuri, dar idealurile lor cuprind umanitatea. Ca și romanticii, sînt mai mult cetățenii altui timp decît al celui prezent, numai că nu-și îndreaptă privirile spre evul mediu, sau spre un viitor utopic, ci spre viitorul cel puțin în parte previzibil, căruia îi pregătesc o existență mai timpurie.

Solitudinea eroului romantic e înlocuită la ei cu sentimentul acut al colectivității, iar conștiința valorii personale nu e motiv de claustrare ci de apropiere generoasă față de oameni, ca la Byron.

Romanticii își căutau inspirație privind spre țărmuri exotice, democrații revoluționari își întrețin patosul luptei cercetînd lumea din jur în aspectele ei cele mai crude.

Existența și lupta revoluționarilor democrați ruși ne îndeamnă la comparații și apropieri cu un alt erou, e drept de pe alte coordonate geografice, dar un spirit la fel de pur, la fel de înflăcărat. Susținătorul punctului 13 din proiectul de constituție al Proclamației de la Islaz e fratele spiritual al vizionarilor ruși. Ca și ei, Bălcescu înțelege limpede lucrurile și nu se sfiește să spună că „optsprezece veacuri de trude, suferințe și lucrare a poporului asupra lui însuși", duc la revoluție, și luptă pentru a desființa „claca, dar și acea infamă iobăgie".

Cernîșevski, om de mare erudiție, îndrăznind să se măsoare în dispute filozofice cu somități europene a căror autoritate era de necontestat, e țintuit la stîlpul infamiei la Petersburg în 1864, și-și petrece în exil 25 de ani de viață, lipsit de cărți și de posibilitatea de comunicare intelectuală. De altfel Marx considera că „moartea politică a lui Cernîșevski constituie o pierdere pentru lumea științei, nu numai în Rusia, dar și în Europa întreagă".

Uciderea aceasta lentă a unei minți atît de vii pe care regimul țarist a silit-o să stea departe de oameni cultivați, este de o cruzime înspăimîntătoare. De altfel, în istoria literaturii ruse

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 2, P. 369—383, BUCUREȘTI, 1965

găsim şi alte cazuri de sentinţe crude date scriitorilor. E suficient să amintim înscenarea condamnării la moarte a lui Dostoievski, fapt ce l-a mutilat sufleteşte pentru întreaga viaţă.

Procedînd astfel, regimul ţarist făcea o demonstraţie de „forţă", tinzînd să dovedească celor din jur că voinţa divină a ţarului putea îngenunchia tot ce era mai răzvrătit în personalitatea poporului. Se spera că prin asemenea metode, poliţia ţaristă va aduce la deplină tăcere o ţară întreagă ; cele mai proeminente figuri ale epocii, deveneau victimele regimului de teroare — inteligenţa, talentul, pregătirea, nu însemnau nimic în faţa călăilor. S-a dovedit însă că teroarea nu e un semn al forţei, ci al slăbiciunii, iar minţile luminate ale timpului erau conştiente de acest lucru.

Între anii 1825—1860 în Rusia ţaristă se desfăşura un proces firesc de descompunere a relaţiilor feudale. Totodată luau un contur din ce în ce mai precis şi se consolidau trăsăturile specifice ale unei noi orînduiri — capitalismul.

Moşierii, în concordanţă cu noile realităţi, căutau să sporească producţia marfă, însă datorită agriculturii extensive scopul acesta nu se putea atinge decît în dauna loturilor ţărăneşti mereu micşorate, lucrate în cadrul boierescului.

Pe de altă parte, în industrie se recurge tot mai mult la munca liber angajată, deşi pînă la începutul deceniului VI în multe ramuri ale industriei erau folosiţi şi iobagii. Acest lucru avea un inconvenient major şi anume productivitatea scăzută datorită lipsei de cointeresare materială.

Tabloul sumar al Rusiei acestor decenii este dominat de exploatarea crescîndă a iobagilor, dar şi de răzmeriţe spontane, reprimate crud de armată. Mişcările generate de condiţiile sociale se îmbină cu cele de eliberare naţională şi astfel Polonia, Finlanda, Ţările Baltice, Transcaucazia, Asia Centrală, sînt teritorii unde tulburările se succed devenind tot mai frecvente, tot mai dramatice.

Muncitorimea din industria manufacturieră şi din fabrici este de asemeni adînc nemulţumită, iar numărul cazurilor de nesupunere în cadrul armatei şi al flotei creşte.

Spiritul de revoltă pătrunde şi în rîndul studenţilor, menţinîndu-se în toată ţara o atmosferă de încordare, de aşteptare a unor evenimente neapărat înnoitoare. Totuşi situaţia revoluţionară nu a dus la revoluţie, pentru că în Rusia nu se formase încă atunci o forţă revoluţionară capabilă să îndrepte istoria pe calea ei firească. Ţărănimea era răzvrătită şi dezorganizată, nu avea ţeluri clare, nu ştia spre ce să se îndrepte. Cît priveşte proletariatul, acesta se forma, dar nici el nu devenise conştient de interesele sale, nu era călit în luptă, nu putea conduce mişcările dintr-o ţară întreagă. Burghezia dezvoltată, după ce pe scara europeană rolul revoluţionar al acestei clase se încheiase, mergea pe calea concesiilor, temîndu-se de mişcările maselor.

De aceea, trecerea spre capitalism în Rusia deceniului al VII-lea nu s-a produs pe calea revoluţiei populare burghezo-democratice ci „Prin intermediul unei reforme burgheze înfăptuită de stăpînii de iobagi" [1].

De altfel Lenin spune că „lupta dintre moşierii iobagişti şi liberali a fost o luptă în sînul clasei dominante numai în ceea ce priveşte forma şi mărirea concesiilor".

La 19 februarie 1861 ţarul semnează decretul cu privire la desfiinţarea iobăgiei. Situaţia ce s-a creat prin aplicarea acestui decret, Lenin a caracterizat-o astfel : „În majoritatea guberniilor din Rusia propriu-zisă, ţăranii au rămas şi după desfiinţarea iobăgiei, în aceeaşi robie fără scăpare faţă de moşieri, ca şi mai înainte. Ţăranii au rămas şi după dezrobire pătura „inferioară", animal de povară, prostimea de care autoritatea numită de moşieri îşi bătea joc, de la care storcea birurile, pe care o bătea cu nuielile şi o tiraniza" [2].

---

[1] *Istoria filozofiei*, Ed. Ştiinţifică, 1959, vol. II, cap. IV.
[2] Lenin, *Opere*, ed. a IV-a, vol. XVII, p. 65.

Deşi între 1856—1861 în Rusia a avut loc un număr foarte mare de tulburări ţărăneşti — 474, după datele oficiale, — după reformă numărul tulburărilor creşte şi mai mult. Problema principală rămîne cea ţărănească, celelalte gravitînd în jurul ei.

Între 1859—1861 se creiase o stare revoluţionară în care, după expresia lui Lenin, vîrfurile nu-şi „mai puteau" menţine dominaţia, iar păturile de jos „nu mai voiau" să trăiască în condiţiile de pînă atunci.

Herţen, în cele patru volume ale sale de *Amintiri şi cugetări*, face un tablou al Rusiei de la începutul şi mijlocul secolului al XIX-lea.

Uimesc nu numai mizeria ţăranului rus, condiţiile îngrozitoare ale existenţei sale, ci şi ignoranţa, întunericul organizat de către autorităţi, „justiţia" întruchipînd parcă o forţă a răului şi a nedreptăţii. *Amintirile* lui Herţen sînt nişte amintiri de coşmar. Prigoana sistematică a autorităţilor şcolare şi poliţieneşti împotriva oricărui semn de gîndire liberă, anii de ocnă sau de Siberie ce-i ameninţau pe cei mai buni studenţi care îndrăzneau să-şi pună întrebări, tuberculoza sau sărăcia mortală ce-i aştepta după terminarea studiilor dacă vederile lor nu coincideau cu cele ale puternicilor zilei — iată doar cîteva aspecte care ilustrează situaţia de atunci din Rusia, atît de potrivnică manifestărilor gîndirii libere. Şi cu toate acestea, sau poate tocmai din pricina acestora, printr-o lege a compensaţiilor, în acest secol de oroare au apărut în Rusia minţile cele mai luminate, oamenii cei mai curajoşi, adevăraţi apostoli ai culturii şi ai poporului rus.

„În asemenea hal îşi face de cap justiţia şi poliţia rusească, atît de feroce, de samavolnice şi deşănţate sînt, încît omul simplu care le cade pe mîini nu se teme de ispăşirea pedepsei, ci de procedura judecătorească. El aşteaptă cu nerăbdare ziua cînd are să fie trimis în Siberia : martiriul lui încetează o dată cu începutul pedepsei. Să nu uităm însă că trei pătrimi din oamenii pe care poliţia îi arestează ca suspecţi, iar tribunalul îi pune în libertate, îndură aceleaşi suplicii ca şi vinovaţii.

Petru al III-lea a desfiinţat camera de schingiuire şi cancelaria secretă.

Ecaterina a II-a a desfiinţat tortura.

Alexandru I a desfiinţat-o încăodată" [3].

Sau în alt loc :

„Domnia lui Nicolae a reprezentat o epocă de asasinat moral ; ea sugruma oamenii nu numai cu ocnele şi cu teroarea, ci şi prin atmosfera ei înjositoare, sufocantă, prin ca să spunem aşa, loviturile ei negative." [4]

După un secol, în condiţiile în care trăim, e greu de imaginat cum au putut revoluţionarii democraţi ruşi să-şi conducă fiecare în parte şi toţi laolaltă existenţa, pe făgaşul cel mai expus al luptei. Ei au pregătit drumul de azi lespede cu lespede. Belinski crede cu dreptate că „nu există hotar în dezvoltarea omenirii şi niciodată omenirea nu-şi va spune : „stai, ajunge, mai departe nu există drum".

Amintind acestea, îl vom înţelege mai bine pe Dobroliubov.

Biografia sa este foarte simplă, ar putea fi rezumată în cîteva momente esenţiale : — seminarul duhovnicesc şi institutul pedagogic, dar, mai ales, cei 4 ani petrecuţi la „Contemporanul" alături de Nekrasov şi Cernîşevski.

Tuberculoza şi anul petrecut în străinătate datorită ei încheie această existenţă alcătuită doar din cîteva linii.

S-a născut în anul 1836 la Nijni-Novgorod — azi Gorki.

---

[3] Herţen, *Amintiri şi cugetări*, vol. I, p. 254.
[4] Ibidem, vol. III, p. 425.

În biblioteca tatălui său, un preot sărac dar cult, găsește nu numai cărți religioase ci și cărți laice, și de timpuriu devine un pasionat cititor, dovedind totodată și o memorie excepțională. După dorința părinților se înscrie la seminarul teologic din Nijni-Novgorod. Nu urmează însă cu plăcere cursurile acestui seminar pentru că metodele de predare nu puteau satisface un spirit viu, dornic de învățătură adevărată. Pînă și un singur exemplu e revelator. Dobroliubov notează în jurnalul său la data de 19 ianuarie 1853 faptul că arhimandritul Paisie — profesorul de dogmatică, le-a demonstrat la cursul ținut că prin derivație de la francezul „ce" apare în limba rusă cuvîntul „sei". În 2 ore profesorul le-a arătat că „sei" trebuie socotit ca un adevărat cuvînt modern, deoarece orice lucru de provenienţă franceză este modern. Pe marginea acestui fapt, Dobroliubov scrie: „Nimic de zis: idei, convingere! De-ar citi vreun om inteligent aceste rînduri, să vadă și el de la cine am învățat! Acestea sînt ideile pe care ni le împărtășește profesorul meu de teologie, un arhimandrit pedant, și astfel de absurdități asupra diferitelor lucruri mi-e dat să aud cîte 2 ore pe zi în tot cursul acestui an" [5].

Dobroliubov nu se mulțumește cu ceea ce se predă în conformitate cu programa analitică a seminarului. Cu destule eforturi (timp disponibil nu prea avea) în cei 4 ani de seminar, 1849—1852, reușește să citească peste 1000 de cărți. Ține un fel de registre în care-și notează ceea ce citește. În aceste registre face Dobroliubov și primele sale însemnări cu privire la calitatea cărților citite. Însemnările nu sînt simple impresii ci un fel de schițe de critică literară. Ele atestă că încă de pe atunci vederile sale anunțau un spirit critic extrem de pătrunzător. În ceea ce privește domeniile în care se manifestă permanenta sa curiozitate literară, tot însemnările ne ajută să le identificăm. În anii de seminar, Dobroliubov a citit mult din: Fonvizin, Pușkin, Lermontov, Gogol, Nekrasov, Kolțov, Turgheniev, Karamzin, Shakespeare, Dickens, George Sand, W. Scott, dar și foarte multe lucrări ruse și străine de mîna a doua, în diverse domenii, dar mai ales în literatură.

Doboroliubov se formează la marea școală a literaturii universale și a literaturii clasice ruse. Avid de cunoștințe, citește și scrie pasionat. Prin caietele lui din timpul studenției se pot găsi mărturii ale muncii susținute pentru a se cultiva. O frenezie a lecturii îi străbate scurta lui viață, iar cîteva versuri scrise pe marginea unui caiet de însemnări sînt mai mult decît lămuritoare:

O, ce n-aș da să sorb dintr-o ochire
Ăst munte-ntreg de cărți doar într-o zi!
O, cît mi-aș vrea o minte peste fire,
Nimic să nu mai uit din ce-am citit!
O, cît rîvnesc atare bogăție
Încît să cumpăr muntele iubit!
O, cît mi-aș vrea atîta istețime,
Cuprinsu-i tot la toți să-mpărtășesc.
O, cît îmi vreau de-ngîndurată fruntea
Ca însumi astfel de comori să făuresc ..."

Din 1853 pînă în 1857 își continuă studiile la Institutul pedagogic principal din Petersburg, îndeplinindu-și astfel o veche dorință. Aci, prin destoinicia sa, prin cultura pe care și-o făcuse, se impune atenției profesorilor și studenților. Își formează un adevărat „partid" pe care-l conduce și în care se discută mai ales literatură. Activ și inventiv scoate ziarul manuscris „Sluhi" (Svonuri) în care, pe lîngă notele satirice la adresa conducerii conservatoare a institutului, își publică și primele poezii.

[5] Krujkov, *Concepția despre lume a lui Dobroliubov*, Ed. Științifică, 1954, p. 19.

Încă cu un an înainte de terminarea studiilor, adică în 1856, e remarcat de Cernîşevski care vede în el un colaborator preţios. Cît de impresionat a fost Cernîşevski de personalitatea tînărului Dobroliubov o atestă şi faptul că în romanul *Prologul*, scris mult mai tîrziu în surghiun, studentul Leviţki are ca prototip pe Dobroliubov.

De altfel, în 1857 conducerea „Contemporanului" îi încredinţează secţia de critică şi bibliografie a revistei, de care răspunde pînă la plecarea în străinătate.

În diversele articole, Dobroliubov îşi înfăţişează principiile sale filozofice, istorice, literare, sociale. O enumerare sumară a articolelor mai importante ar putea ilustra sfera preocupărilor tînărului literat :

Dezvoltarea organică a omului în legătură cu activitatea lui intelectuală şi morală ;
Convorbire cu iubitorii de literatură rusă ;
Primii ani de domnie a lui Petru cel Mare ;
Civilizaţia rusă aşa cum o vede dl. Jerebţov ;
Despre caracterul popular şi influenţa sa asupra dezvoltării literaturii ruse ;
Alexandr Sergheevici Puşchin ;
Schiţe din provincie (S. Scedrin) ;
Mărunţişurile literare ale anului trecut (1859) ;
Ce este oblomovismul? ;
Împărăţia întunericului ;
Cînd va veni ziua cea adevărată? ;
O rază de lumină în împărăţia întunericului ;
Trăsăturile caracteristice ale omului simplu rus ;
Oprimaţii ;
Robert Owen şi încercările sale de reformă socială.

Ideile politico-sociale ale lui Dobroliubov sînt determinate de condiţiile sociale din epocă, de atmosfera revoluţionară a anilor 1859—1861. În formarea sa politică, ca şi în filozofie, el este influenţat mai ales de Belinski, Cernîşevski, Herţen. Ca şi ei luptă pasionat împotriva iobăgiei şi absolutismului, indicînd pentru abolirea acestora nu calea reformelor, ci revoluţia ţărănească. Ca şi Cernîşevski, cere eliberarea ţăranilor fără răscumpărare.

Continuîndu-i pe Belinski şi Cernîşevski, îi depăşeşte prin înţelegerea mai justă a anumitor relaţii şi tendinţe sociale. În concepţiile lui despre viitoarea societate socialistă, nu exclude trecerea prin etapa capitalistă, deşi nu o dată a condamnat-o, spre deosebire de Cernîşevski care vede trecerea spre socialism prin obştea ţărănească. E evidentă concepţia mai înaintată a lui Dobroliubov asupra societăţii. Îşi dă seama de faptul că etapele istorice — unele — deşi monstruoase şi chinuitoare pentru omenire, nu pot fi evitate, fiind un rău necesar în progresul acesteia. Dobroliubov crede cu toată puterea în progresul social al Rusiei, această credinţă deosebindu-l net de slavofili şi liberali, care priveau viitorul cu groază.

Dobroliubov combate cu consecvenţă liberalismul, văzînd în el un rău social. De altfel Lenin precizează că „Problema separării liberalismului de democraţie în Rusia face parte din problemele fundamentale ale întregii mişcări de eliberare" [6].

Dar deşi vedea drumul spre socialism posibil numai prin revoluţie, Dobroliubov nu înţelegea totuşi că înfăptuitorul acesteia poate fi doar proletariatul. Aci se întîlneşte în parte cu socialismul utopic, pe care însă îl depăşeşte, înţelegînd necesitatea revoluţiei, chiar dacă nu în formula ei cea mai exactă.

[6] Lenin, *Opere*, ed. a IV-a, vol. 9, p. 269.

În urma anului petrecut în occident pentru a-şi îngriji sănătatea, Dobroliubov a cunoscut nemijlocit realităţile sociale ale apusului şi şi-a făcut o părere în general justă despre acestea. El critică hotărît parlamentarismul burghez pentru că slujeşte asupritorii şi nu exprimă „opinia publică". N-are încredere în reformele Europei apusene. Activitatea sa, ca şi a celorlalţi democraţi revoluţionari ruşi, a pregătit răspîndirea ideologiei marxiste în Rusia, prin lupta contra iobăgiei, autocraţiei, liberalilor şi slavofililor.

Formaţia filozofică a lui Dobroliubov este materialistă.

În timpul seminarului a trecut prin momente grele de îndoială şi amărăciune. Educaţia profund ortodoxă din familie şi din seminar este puţin cîte puţin erodată şi zdruncinată de adevărurile filozofiei materialiste pe care începe să le cunoască. Fire cinstită, renunţă cu greu la ceea ce considerase cîndva adevărul suprem şi fiecare nou gînd impios i se părea o „trădare", după cum singur mărturiseşte în „caietele sale". Totuşi, aceste „trădări" erau în firea lucrurilor şi l-au dus din ce în ce mai departe pe drumul adevărurilor materialiste pînă la completa eliberare.

Dobroliubov urmează tradiţia materialistă de la revista „Contemporanul"; izvoarele gîndirii lui sînt filozofia materialistă rusă reprezentată prin Lomonosov, Radişcev, Belinski, Cernîşevski, Herţen, dar şi condiţiile istorice concrete ale Rusiei de după 1850.

Alături de aceste izvoare, la formarea concepţiei lui materialiste despre lume au contribuit şi scriitori clasici ruşi: Puşkin, Lermontov, Griboedev, Nekrasov, Gogol, Ostrovski, S. Scedrin, care prin operele lor demascau absolutismul şi iobăgia.

Dobroliubov înţelege că realitatea obiectivă există independent de conştiinţă, iar în *Schiţe din provincie*, spune că „omul nu este în stare să inventeze singur nici măcar un firicel de nisip care n-ar exista pe lume; binele sau răul sînt luate din natură şi din viaţa reală".

Dobroliubov nu se ocupă de problemele de filozofie decît din punctul de vedere al importanţei lor pentru viaţa socială. Şi ca filozof şi ca estet sau critic literar vede totul raportîndu-se la realităţile sociale.

Multă vreme în istoria literaturii ruse a avut credit ideea că Dobroliubov n-ar fi avut concepţii filozofice independente şi că ar fi fost doar un discipol credincios al lui Feuerbach. [7] (Anicicov, P. I. Lebedev-Polianski, prof. V. I. Chirpotin).

Filozofia lui Feuerbach era destul de răspîndită în Rusia secolului trecut. Feuerbach a apărat moştenirea materialistă engleză şi franceză, dezvoltînd-o în spiritul antropologismului, considera omul figura centrală a universului şi s-a dovedit a fi un adversar hotărît al teologiei şi scolasticii idealiste. Sistemul lui filozofic proclama unitatea filozofiei cu ştiinţele naturii, iar filozofia, după el, trebuia să devină o „ştiinţă universală". Filozofia lui Feuerbach e contemplativă, omul e văzut ca un complex de însuşiri fizice şi spirituale, iar domeniul politicii e exclus din preocupările lui. Dobroliubov nu a respins niciodată ideile noi dar nici nu le-a îmbrăţişat fără discernămînt, astfel că şi-a însuşit tot ceea ce era bun în Feuerbach, minus însă apolitismul şi contemplaţia. Pentru el, ca şi pentru ceilalţi democraţi revoluţionari, filozofia materialistă era un mijloc de luptă pentru progresul social, iar filozofia lui Feuerbach nu putea fi „o formă de exprimare" a ideilor revoluţionare de eliberare din Rusia în deceniul VII al secolului trecut"[8].

Dobroliubov, după cum am mai spus, se dezvoltă însă sub influenţa directă a lui Belinski, Herţen, Cernîşevski, iar socialiştii utopici francezi şi englezi îi sînt foarte apropiaţi.

Rezumînd, putem spune că Dobroliubov susţine ca origine a tuturor fenomenelor pe care le atribuim vieţii spirituale, materia. Pe de altă parte însă, el se fereşte să cadă în materialismul vulgar mecanicist pe care-l critică; i se par „ridicole şi detestabile pretenţiile pline de

---

[7] Krujkov, *opera citată*.

[8] O. S. Voitinskaia, *Cernîşevski în luptă pentru materialism*.

ignoranță ale acestui materialism grosolan, care minimalizează marea importanță a laturii spirituale a omului, căutînd să demonstreze că sufletul omenesc ar fi constituit dintr-o materie foarte fină" [9].

Dobroliubov intuiește deci cu justețe că activitatea psihică a omului nu poate fi seriată alături de toate celelalte forme de mișcare ale materiei, el înțelege că aceasta este una din formele superioare de mișcare și calitativ deosebită de toate celelalte. Percepe lumea într-un proces de necontenită mișcare, totul mergînd prin legi sigure de la simplu la complex, de la nedesăvîrșit la desăvîrșit, legile făcînd ca aparentul haos să aibă un perfect echilibru.

Toți democrații revoluționari ruși, prin lupta lor în literatură și cultură urmăreau un scop practic, precis — eliberarea de iobăgie și despotism. Prin această natură socială, estetica lor este atît de originală, atît de curajoasă și fermă în exigențele ei. Mergînd pe terenul solid al necesităților practice, au știut să formuleze cerințele pe care trebuie să le îndeplinească o adevărată operă de artă.

Așa după cum s-a remarcat de multe ori, teoria estetică a democraților revoluționari este treapta cea mai înaltă la care a ajuns estetica materialistă în perioada premarxistă. Ea apare și se definește între anii 1840—1870 cînd în Europa se cristalizase deja învățătura marxistă. Dar marxismul nu s-a putut răspîndi în Rusia datorită condițiilor obiective amintite. Marx și Engels nu o dată au apreciat ca fiind deosebit de interesant aportul în literatură și cultură al revoluționarilor democrați ruși, numindu-i pe Dobroliubov și Cernîșevski „doi Lessingi socialiști". „Printre ruși sînt tinere elemente cu însușiri excepționale atît din punct de vedere teoretic cît și practic, au față de englezi și francezi avantajul că cunosc îndeaproape mișcarea din diferite țări, iar față de Germania pe acela de a fi oameni de lume" [10].

Dacă democrații revoluționari nu au reușit să se ridice încă mai mult în concepțiile lor materialiste, oprindu-se în fața materialismului istoric și dacă n-au dat un sistem închegat de estetică, acest lucru e datorat numai condițiilor specifice din Rusia. Oricum, nivelul teoretic la care au dezvoltat principiile de estetică se datorește în primul rînd formației lor filozofice materialiste. De fapt, nu se poate vorbi de concepțiile filozofice, social-politice sau estetice ale unuia dintre democrații revoluționari, fără ca — prin natura lucrurilor — să nu se amintească și de ale celorlalți, pentru că aceste concepții sînt aproape în egală măsură ale tuturor. Problema care se pune e mai ales de nuanță. În ceea ce privește domeniul artei, de exemplu, toți au conclus, mai devreme sau mai tîrziu, că legile artei nu sînt imuabile, pretutindeni și oricînd aceleași, ci ele au un caracter obiectiv, istoric, sînt determinate de timpul și locul respectiv, de condițiile istorico-sociale obiective, ceea ce se demonstrează cu ușurință, urmărindu-se succesiunea orientărilor în literatură, a stilurilor în artă etc.

O altă problemă de care s-au ocupat toți democrații revoluționari a fost raportul dintre artă și realitate, necesitatea vitală ca arta să înfățișeze „adevărul absolut al vieții", după expresia lui Belinski. Dobroliubov e un apărător atît de pasionat al acestui principiu, încît uneori e de acord chiar cu nerespectarea exigențelor artei în favoarea înfățișării adevărului absolut. Continuînd linia respectului față de realitate, democrații revoluționari ajung să formuleze și alte principii derivate și anume: necesitatea unui înalt conținut de idei în artă, necesitatea tipizării, a selecționării din viață a fenomenelor și proceselor celor mai semnificative pentru evoluție în general, curățite de balastul întîmplătorului, al amănuntului nesemnificativ și greoi, ceea ce nu excludea însă individualizarea.

Încă Belinski emisese teza: „viața este întotdeauna mai presus de artă", reluată de Cernîșevski care a proclamat formula „frumosul e viața". În articolele sale de critică, Dobroliubov continuă aceste idei, le dezvoltă și le ilustrează prin vioiciunea talentului său.

---

[9] Krujkov, *opera citată*.

[10] Marx-Engels, *Despre artă și literatură*, 1953, p. 298.

Înaltul conținut de idei pentru care militau criticii democrați revoluționari ruși, ducea firesc la combaterea teoriei artei pure. O mare parte din activitatea lor a fost consacrată acestei lupte, esențială pentru definirea pozițiilor lor progresiste. Caracterul gnoseologic și cel educativ al artei erau inseparabil legate în concepțiile lor estetice de înalta misiune socială a artei.

În ceea ce privește caracterul popular al artei, acestei probleme toți democrații revoluționari i-au acordat o atenție deosebită, criteriul necesității orientării artei spre viitor fiind îmbinat pentru ei cu cel al rolului ei transformator.

Dobroliubov, în ceea ce privește concepțiile lui estetice în ansamblu, se integrează în constelația democrat-revoluționarilor. Dar el a fost totodată și un critic literar foarte talentat, a fost critic literar în primul rînd, un critic viguros și surprinzător în expresie, pasionat și exuberant.

Uneori poet, alteori „creator" sau „judecător", folosind o expresie din critica lui, Dobroliubov demonstrează că arta și literatura pentru a-și îndeplini menirea trebuie să servească societatea. Literatură luptătoare, literatură de baricadă, acesta este conceptul despre literatură al lui Dobroliubov. E un luptător, iar biografia și caracterul lui ne fac să credem că în orice ramură a activității umane s-ar fi manifestat, tot ca luptător s-ar fi remarcat, pentru că aceasta este principala trăsătură a personalității lui.

Continuîndu-i pe Belinski și Cernîșevski, Dobroliubov se deosebește de ei prin formula de creație, prin modul specific în care face critică literară, pentru că și atunci cînd scrie critică rămîne scriitor, ilustrîndu-și ideea prin imagini artistice. Exuberant sau trist, ironic sau duios, vorbește despre operele literare pe care le analizează ca de niște tablouri de viață, iar despre protagoniștii lor, ca de niște personaje pe care le simte și le vede. Bunăoară, eroii pieselor lui Ostrovski sînt parcă din nou creați de criticul *Furtunii*, care ne face să-i cunoaștem mai bine, mai profund. Dobroliubov completează parcă personagiile analizate, dezvăluindu-le în fața noastră toate reacțiile. Le dă un surplus de viață mai prozaic, ce e drept, dar foarte convingător.

Un exemplu plastic de modul în care Dobroliubov analizează personagiile și situațiile, îl putem extrage și din articolul *Ce este oblomovismul* [11]. Pentru a explica ce fel de personaje sînt cei din familia spirituală a lui Oblomov și cum procedează liberalii care sînt gata oricînd de speculații dar nu de acțiune, înfățișează următorul tablou : printr-o pădure mocirloasă și plină de lighioane, un grup de oameni încearcă să-și facă drum. Cîțiva — cei mai înaintați, speră că dacă se vor urca în copaci, vor descoperi de acolo vreo potecă . . . . . „Iată însă că lucrurile s-au limpezit încetul cu încetul și au luat o altă întorsătură ; numiților oameni înaintați a început să le placă să stea în copac și s-au apucat să peroreze cu multă elocvență despre diferite căi și mijloace de a ieși din mlaștină și din pădure ; ba încă au găsit pe ramurile copacilor cîteva poame din care se înfruptă, aruncîndu-le celor de jos cîte o coajă ; încep să cheme la ei pe cîte unii aleși din mulțime și aceștia se cațără și ei în copac și rămîn acolo fără a mai năzui să găsească o ieșire, înfulecînd de zor. Aceștia sînt Oblomovii propriu-ziși. . . Iar bieții drumeți de jos se tot împotmolesc în mlaștină, mușcați de șerpi, speriați de lighioane, cu fața biciuită de crengile copacilor. În fine, mulțimea se hotărăște să se apuce de treabă și-i cheamă înapoi pe cei ce s-au urcat mai tîrziu în copaci ; Oblomovii însă tac chitic și se ghiftuiesc cu fructe. Mulțimea se adresează atunci oamenilor pe care pînă atunci îi socotise înaintați, rugîndu-i să coboare ca să pună mîna la munca obștească. Oamenii înaintați repetă însă aceleași fraze spunînd că trebuie să se caute mai departe drumul și că n-are nici un rost operația de curățire a pădurii. Atunci bieții drumeți își dau seama că s-au înșelat, fac semne cu mîna că le e lehamite și exclamă : „Eh, nu sînteți cu toții decît niște Oblomovi". Și apoi încep o activitate neobosită : se taie copacii, se durează un pod peste mlaștină, se croiește o cărare..."

[11] Dobroliubov, *Opere alese*, Ed. Cartea Rusă, 1950.

Citatul este semnificativ pentru scrisul foarte animat al lui Dobroliubov. În modul de a aborda problemele, criticul mai tînăr pare a avea afinităţi cu Herţen şi Belinski, deşi, avîndu-se în vedere biografia celor trei, nu i-a putut cunoaşte decît din scris. Cînd moare Belinski în 1848, Dobroliubov are abia 12 ani, iar, la această dată, Herţen plecase în Apus. Totuşi, Dobroliubov are rigoarea de om de ştiinţă, de filozof sobru a lui Herţen, nemulţumit cu aparenţele, mereu înclinat spre analiză, şi totodată exuberanţa cuceritoare a lui Belinski, strălucirea verbului său, fiorul interior şi pasiunea acestuia.

Dobroliubov îmbină în scrisul lui atît seriozitatea şi sobrietatea conţinutului, cît şi eleganţa, verva, surpriza unei exprimări inspirate.

În articolele lui de critică regăsim cu plăcere lumea cunoscută din literatura rusă. Abundent în caracterizări, Dobroliubov rareori se repetă în ceea ce spune şi chiar dacă de la un articol la altul regăsim aceleaşi idei, senzaţia de nou e permanentă, fiind determinată de sinceritatea şi fervoarea pledoariei.

Problemele puse se succed armonic, decurg natural una dintr-alta, iar modul foarte liber, deloc pretenţios, familiar aproape, de a le înfăţişa, le fac să cîştige în uşurinţa cu care sînt acceptate de cititor.

Lupta împotriva susţinătorilor artei pentru artă este una din marile pasiuni ale lui Dobroliubov, fiind o manifestare pregnantă a concepţiei sale asupra menirii artei.

În *Schiţe din provincie*, întorcînd argumentele adepţilor teoriei artei pure împotrivă-le, Dobroliubov răspunde acestora cu multă dreptate :

„N-aveţi nici un chef să priviţi ticăloşiile şi trivialităţile vieţii ; nu cumva atunci socotiţi că literatura e un cîrpaci, de o puneţi să ţească găurile vestmintelor dumneavoastră uzate?... Şi cînd oare se subordonează artistul unui ţel dinainte fixat : atunci cînd înfăţişează în operele sale realitatea fenomenelor înconjurătoare, fără să ascundă sau să înfrumuseţeze nimic, sau atunci cînd se străduieşte să aleagă cu tot dinadinsul numai aspectele înălţătoare, ideale, în concordanţă cu înclinaţiile spre eleganţă ale teoriei estetice?"

Necruţător şi cu un ochi atent, Dobroliubov şi-a dat seama, ca şi toţi ceilalţi revoluţionari democraţi, de falsitatea teoriilor adepţilor artei pure şi de faptul că această artă fără nici un fel de tendinţă nici nu există. *Însăşi afirmarea lipsei de tendinţă înseamnă, hotărît, o anume tendinţă* — atitudinea de ochi închis în faţa realităţii, neluarea în seamă a anumitor adevăruri care deranjează, atitudine prin care se exprimă net şi o tendinţă politică.

De altfel şi Engels în scrisoarea către Mina Kautski formulase ideea că tendinţa este inerentă artei :

„În nici un caz nu sînt adversarul poeziei de tendinţă, luată ca atare. Eschil, părintele tragediei şi Aristofan, părintele comediei, au fost amîndoi poeţi cu tendinţe net exprimate, tot aşa cum au fost şi Dante şi Cervantes . . . . . .

„Scriitorii ruşi şi norvegieni contemporani care scriu romane admirabile sînt toţi scriitori cu tendinţă. Eu cred însă că tendinţa trebuie să decurgă de la sine din teze şi acţiuni fără a se indica aceasta în mod special, că scriitorul nu este dator să ofere cititorului de-a gata viitoarea rezolvare istorică a conflictelor sociale oglindite de el".

Dobroliubov, cu deplină dreptate, revine des în articolele sale asupra faptului că menirea scriitorului e de a selecta din viaţă elementele semnificative. Criticul milita pentru o abordare curajoasă a problemelor sociale, văzînd în literatură singurul domeniu în care — atunci în Rusia — se putea spune ceva. A cînta doar raze de soare sau seri liniştite de iarnă înseamnă, după Dobroliubov, a dezerta. Un adevărat scriitor trebuie să participe intens la viaţa ţării şi epocii sale. În *Ce e oblomovismul?* ideea aceasta e formulată cu excepţională forţă de convingere :

„În atare privință, ne aflăm în divergență de păreri cu adepții așa-numitei artă pentru artă, care consideră că o reprezentare admirabilă a unei frunzulițe de copac este tot atît de importantă ca și reprezentarea admirabilă, de pildă, a unui caracter uman. Din punct de vedere subiectiv, această părere poate e justă : vigoarea propriu-zisă a talentului poate fi identică, în cazul celor doi scriitori, diferită fiind doar sfera lor de activitate. Nu vom fi însă niciodată de acord că un poet care își irosește talentul descriind în chip ireproșabil frunzulițe și pîrîiașe ar putea avea aceeași însemnătate ca și poetul în stare să reprezinte cu tot atîta talent, de pildă, fenomenele vieții sociale".

„Omul în gris", — cenzura țaristă — mereu prezent, dacă nu înăbușea totdeauna, cel puțin stingherea exprimarea și scriitorii și criticii se vedeau siliți să recurgă la un limbaj esopic, cifrat, la un mod de exprimare ce ocolea numele adevărat al lucrurilor. Totuși, și așa fiind, lupta cu cîmpul literelor era tot atît de necesară și importantă ca și cea de pe tărîm social, cum o observase și Herțen spunînd :

„Restricțiile ce apăsau asupra tuturor celorlalte domenii de activitate determinau pătura cultă a societății să se orienteze către lumea literară, aceasta fiind într-adevăr singura unde se manifesta protestul împotriva jugului impus de Nicolae, protest înăbușit și exprimat prin jumătăți de cuvinte, pe care le-am auzit răsunînd mai puternic și mai fățiș chiar a doua zi după moartea sa [12].

Din multe puncte de vedere Dobroliubov este cel mai radical dintre toți democrații revoluționari. Lupta lui contra liberalismului atît în estetică cît și în critica literară este una dintre cele mai acerbe, criticul văzînd în liberalismul de atunci piedica principală în lupta pentru progres social, datorită atitudinii șovăitoare și derutante, care făcea ca în activitatea practică liberalii să-și infirme necontenit principiile, generînd în societatea rusă acea „dedublare a personalității" pe care o cunoaștem atît de bine din literatură. De pildă : criticînd în formă unele intenții ale guvernului, liberalii se împăcau totuși cu aspectul feudal al reformei agrare, găseau că practic nu e nimic esențial de îndreptat.

Aprecierea entuziastă de către Dobroliubov a romanului *Oblomov* al lui Goncearov este în strînsă legătură cu ascuțișul antiliberal al criticii sale. Dobroliubov vedea în acest roman înfățișarea reușită a fenomenului social rus — oblomovismul — din deceniile al VI-lea — al VII-lea al secolului al XIX-lea, o critică a curentului ideologic al liberalismului format din oameni dotați cu calități dar incapabili de acțiune și deci, prin aceasta, inutili și chiar dăunători societății.

Vorbind de faptul că Oblomov nu este o apariție cu totul nouă în literatura rusă și că Oneghin, Rudin, Omul de prisos, un Hamlet al județului Scigri, precum și alți eroi ai literaturii au unele trăsături generice ale tipului oblomovian, Dobroliubov conchide : „E deci un tip fundamental al poporului nostru, tip care n-a putut fi ocolit de nici un mare scriitor. Cu timpul acest tip și-a schimbat aspectul, a intrat în alte relații cu viața, a căpătat altă semnificație. Relevarea acestor faze noi ale existenței sale a constituit o sarcină covîrșitoare pentru literați".

Dobroliubov nu condamnă nimic mai mult decît fuga de realități și de gîndire în artă. Sugestiv și liber în expresie, spune despre adepții artei pure că cer scriitorului să „fugă de filozofie ca de ciumă".

Fățărnicia și demagogia liberală a fost denunțată de Dobroliubov nu numai în articolele sale de critică, ci și în „Svistok", suplimentul, „Sovremenicului", supliment inițiat și animat de el. Din „Svistok" au apărut doar 9 numere, din care 7 în timpul vieții lui Dobroliubov. Celelalte 2 numere apar după moartea lui, însă ca materiale pregătite tot de el. Dobroliubov scria la „Svistok" sub pseudonimele Conrad Lilenșvagher sau Iacom Ham, și după cum remarcă

[12] Herțen, *Amintiri și cugetări*, vol. III, p. 215.

Krujkov : „Svistok" dezbătea problemele actuale ale vieții : „El își bătea joc de liberalismul fățarnic al ziarelor și revistelor Petersburgului și Moscovei, care îndrăzneau să atace numai abuzurile mărunte, izolate și încă și acestea fără să citeze nume.

„Svistok" însă vorbea de necesitatea sfărîmării relațiilor sociale existente, bineînțeles în limbajul posibil în condițiile unei prese aflate sub controlul cenzurii" [13].

Dobroliubov deci și prin intermediul mijloacelor care ar părea minore — cum ar fi o revistă satirică — punea probleme de primă importanță, și anume necesitatea de a ataca frontal realitatea.

Cînd va veni ziua cea adevărată? ocazionat de apariția romanului lui Turgheniev *În ajun* este un articol care reclama realitățile rusești la modul grav, fiind totodată și o expresie a contrarietății autorului în fața nesfîrșitelor încercări de „pregătire" a acțiunii în literatura rusă. Era un protest împotriva neputinței scriitorului de a lua o atitudine hotărîtă.

Dobroliubov recunoaște meritul lui Turgheniev de a întui problemele actuale, de a vedea schimbările din viața socială a Rusiei, printre care mai ales — fenomenul apariției unui erou nou, dar pe de altă parte îi reproșează faptul că și-a ales erou un străin — un bulgar — Insarov, care, firesc, pentru a-și servi patria, a trebuit să părăsească Rusia.

Dobroliubov e de părere că literatura rusă trebuie să aibă eroi ruși, care să acționeze nu contra turcilor dinafară ci să lupte contra „turcilor dinlăuntru". Desigur, era o mare îndrăzneală din partea unui tînăr ca Dobroliubov să critice astfel creația unui scriitor cu autoritatea lui Turgheniev. Dobroliubov nu avea numărul anilor, nici cultura, nici experiența, nici suprafața socială care să-i permită o asemenea îndrăzneală, dar el se sprijinea pe adevăr, pe marele adevăr al necesității acțiunii. Semnificativ e faptul că în urma acestui articol, grupul nobilar de la „Contemporanul", care de altfel lupta pentru moderație în orientarea revistei, a cerut conducerii să nu publice articolul. Dar la sfatul lui Cernîșevski, Nekrasov renunță mai degrabă la colaborarea somităților literaturii (Turgheniev, Tolstoi) decît la cea a lui Dobroliubov, al cărui articol îl publică. Articolul are drept motto cuvintele lui Heine „Bate în tobă și nu te teme", îndemnul însușit prin atitudinea lui și de Cernîșevski.

După cum am spus, Dobroliubov susținea necesitatea absolută ca scriitorul în creația sa să aleagă din realitate acele aspecte care să exprime cît mai pregnant adevărul. Atît artistul cît și gînditorul au aceeași sursă de informare, își formează concepțiile pe baza aceleiași realități, numai că modul lor de a reacționa este diferit. Filozoful asimilează un mare număr de fapte, le lasă să se sedimenteze în conștiința sa și uneori trece pe lîngă întîmplări pe care pare că nici nu le sesizează. La un moment dat însă, în mintea sa se produce un proces de cristalizare și din nenumăratele fapte de același gen pe care le-a asimilat, se formează o noțiune generală, în felul acesta transferînd „imediat noul fapt din realitatea vie, în sfera abstractă a rațiunii". Noțiunii noi i se face loc în șirul altor idei, i se lămurește semnificația, se fac anumite deducții cu ajutorul ei etc. Artistul, spre deosebire de filozof, are o anume putere de intuiție care-l face să-și dea seama că un fapt are o importanță aparte. Fiind o fire impresionabilă, artistul înregistrează faptul ce i s-a părut deosebit, asociindu-l apoi cu altul de același gen, pînă cînd în opera sa reușește să exprime trăsăturile esențiale ale acestora, ajungînd la crearea unui tip viu, expresiv — — care, ca și noțiunea filozofului, a izvorît tot din viață :

„Importanța activității artistice în cadrul altor funcțiuni ale vieții sociale devine cu desăvîrșire limpede : imaginile făurite de artist, concentrînd în ele ca într-un focar faptele din viața reală, contribuie în mod considerabil la formarea și răspîndirea printre oameni a unor noțiuni juste despre lucrări : „Această concluzie se desprinde din mai multe articole ale lui, pentru că Dobroliubov văzînd în artist un cetățean, vede și în arta lui un mijloc de luptă socială. Ce altceva

[13] Krujkov, *opera citată*, p. 215.

poate însemna „formarea unor noțiuni juste despre lucruri" decît militarea pentru scoaterea maselor din ignoranță, pentru renunțarea la credința retrogradă că relațiile sociale nu pot fi schimbate deoarece așa au fost date de la început și așa vor rămîne pînă la sfîrșitul veacurilor? Luminarea maselor este văzută ca un imperativ social, ca o chemare la înnoire.

Concepția sa materialistă asupra artei îl face pe Dobroliubov să insiste asupra rolului cognitiv al acesteia. El numește arta și literatura „limba, ochii și urechile organismului social". Arta și literatura sînt datoare să armonizeze într-un ansamblu fenomenele vieții, iar cei ce vor să facă într-adevăr literatură trebuie să se conformeze acestei cerințe.

Cît de mari erau ecoul și înrîurirea acestor idei ale lui Dobroliubov se vede din faptul că un oarecare Capnist, funcționar la serviciul cenzurii țariste, remarca într-un raport că Dobroliubov exercită „o influență extrem de nefavorabilă" asupra literaturii din cauza „nihilismului" său și că sub influența lui „literatura s-a pus în slujba propagandei politice și sociale" [14].

După Dobroliubov, talentul artistului și iscusința cu care înfățișează realitatea sînt elemente inseparabile. Adevărul oglindirii realității constituie „condiția necesară" a operei de artă, o condiție fără de care arta nu-și poate îndeplini rolul ei cognitiv.

Veridicitatea în opera de artă nu are nimic comun cu copierea mecanică, ci dimpotrivă, ea este o afirmare a tipicului în literatură, incluzînd selecționarea a ceea ce este mai important.

O cerință asupra căreia Dobroliubov insistă de asemenea este „caracterul popular". Belinski definise caracterul popular al artei, iar Dobroliubov reia și adîncește această problemă.

Dobroliubov înțelege prin caracter popular exprimarea în opere de artă a intereselor, năzuințelor și nevoilor poporului.

Ca o operă să aibă caracter popular nu trebuie neapărat ca scriitorul să descrie viața poporului de jos, ci el poate să se ocupe în opera sa și de înfățișarea altor pături, dar din punctul de vedere al majorității poporului.

În *Împărăția întunericului*, polemizînd cu slavofilii care admirau „blajinele ordînduiri ruseți din străмoși", Dobroliubov demonstrează că aceste blajine orînduiri nu sînt o realitate pe care trebuie s-o cultive societatea rusă, deși la o primă vedere s-ar părea că în ele se conservă adevăratul caracter popular. Însemnătatea acestor delimitări pe care le făceau toți democrații revoluționari ruși, apar cu și mai multă evidență în lumina celor spuse de către Lenin în articolul despre Herțen :

„. . . . . slavofilii înțelegeau într-un mod destul de simplist apropierea de popor, de altfel așa cum o concepeau și o mare parte din democrații occidentali, și anume pornind de la ideea că poporul a atins perfecțiunea.

Ei își închipuiau că a te contopi cu poporul înseamnă a-i împărtăși prejudecățile și că în loc de a dezvolta rațiunea oamenilor din popor, sacrificarea propriei tale rațiuni constituie un merituos act de smerenie".

Anticipînd parcă aceste precizări, Dobroliubov demonstra în articolele sale că adevăratul caracter popular al literaturii ruse constă în capacitatea revoluționară de protest contra orînduirii somavolnice — deși poporul se zbate în ignoranță, în înapoiere, mersul firesc al lucrurilor nu e cel de conservare a acestei stări de ignoranță ci ieșirea din ea. Protestul deși pasiv al Caterinei din *Furtuna* în spiritul acestor idei a fost interpretat ca o dovadă că forțele ce sălășluiesc în popor încep să se afirme și tocmai în această descoperire Dobroliubov vedea manifestarea cea mai concludentă a caracterului poporului.

În mai toate articolele, Dobroliubov abordează și problemele criticii literare. Un merit al lui rezidă și în faptul că a fost primul dintre criticii ruși care a sistematizat cît de cît materialul discuției, sugerînd concluzii clare, mobilizatoare.

---

[14] Krujkov, *opera citată*.

Şi în discutarea problemei criticii Dobroliubov ca şi Cernîşevschi se întemeiază pe respectarea condiţiilor realităţii, considerată factorul prim şi esenţial, faţă de care conştiinţa artistului precum şi fenomenul literar sînt în dependenţă.

Dobroliubov subordonează critica literară realităţii literare, operei şi nu invers, iar opera la rîndul ei este judecată ca oglindire veridică a realităţii. În spiritul acestei poziţii în *O rază de lumină în împărăţia întunericului*, ascuţişul polemic e îndreptat împotriva unor critici ai vremii care aveau un sistem curios de critică şi anume : — arătau înainte de toate ce trebuie să conţină opera (după opiniile lor) şi în ce măsură tot acest „ce trebuie" se găseşte într-adevăr exprimat în operă (tot după opiniile lor). Acest sistem de critică, total neştiinţific şi arbitrar, aducea operelor discutate un deserviciu, iar pe cititori îi dezinforma. În felul acesta un critic, după propria-i intuiţie, gust sau dispoziţie, putea considera o anume operă ridicolă, ca un altul, după *acelaşi principiu arbitrar* să găsească aceeaşi operă realizată. De fapt, o atare critică se reduce la speculaţii, fără ca operaţia de apreciere critică să se sprijine pe realitatea literară respectivă.

Dobroliubov era de părere că : „e mult mai bine să analizezi o fabulă şi să spui : „iată care e morala ei şi iată de ce mi se pare bună sau rea această morală, decît să hotărăşti de la început : în această fabulă trebuie să existe cutare morală". Concluzia lui e deci limpede ; o critică trebuie să fie la obiect, să pornească de la operă. Nu opera trebuie ajustată după părerile fiecărui critic ci ea trebuie să constituie elementul esenţial care determină părerile şi discuţiile.

Cu o claritate aproape clasică, Dobroliubov expune modalitatea critică pe care o consideră cea mai indicată : „Prima parte a analizei critice (cu înţelesul pe care i-l atribuim noi) este observarea şi prezentarea faptelor". *Această primă parte poate fi îndeplinită în absolută libertate.* Fiecare critic observă faptele şi apoi le prezintă, fără nici un fel de constrîngere care să-l oblige să procedeze într-un fel anume.

A doua parte a analizei critice este „aprecierea pe temeiul faptelor". Această apreciere menţine pe judecat (opera) şi judecător (criticul) în situaţii de egalitate. „Dacă criticul va pune just problema, critica sa, indiferent de tonul pe care-l va împrumuta şi de concluziile la care va ajunge, va fi mai curînd în folosul autorului decît în dauna lui".

Aci Dobroliubov evidenţiază rolul criticii în dezvoltarea literaturii. Criticul şi scriitorul nu formează două tabere adverse, ci unul caută să-l înţeleagă şi să-l facă înţeles pe celălalt. E de fapt o colaborare care uneori poate lua forme furtunoase, dar scopul este unul — opera să fie acceptată şi înţeleasă de cititor. În acest scop, scriitorul şi criticul colaborează.

Dobroliubov respinge critica şcolărească a manualelor perimate care constrîng opera literară la zeci de reguli şi legi fără valoare practică şi schilodesc astfel avîntul creator. Această *critică nu face decît să împiedice şi să falsifice adevărul.*

„Critica literară care se conduce numai după manualele didactice ajunge în situaţia de a fi ostilă faţă de orice progres, faţă de tot ceea ce e nou şi original în literatură. Căutînd un fel de perfecţiune moartă, prezentîndu-ne idealuri perimate care nouă ne-au devenit indiferente, asvîrlindu-ne firimituri smulse dintr-un întreg splendid, adepţii unei atari critici rămîn neîncetat în marginea evoluţiei vieţii ; închizînd ochii în faţa frumuseţii proaspete şi însufleţite ei nu vor să înţeleagă adevărul cel nou rezultat din proaspăta mişcare a vieţii. Privesc de sus toate, judecă sever, sînt gata să acuze pe orice autor care nu s-ar lăsa călăuzit de capodoperele lor şi neglijează totodată cu insolenţă legăturile vii ale autorului cu publicul şi opera sa" [15].

Dobroliubov observă cu dreptate că aceste teorii ale „legilor eterne" încalcă legile istorismului şi ale concretului. În consecinţă, criticul face o înflăcărată pledoarie pentru reîntoarcerea

[15] Dobroliubov, *Opere alese*, Ed. Cartea Rusă, 1950.

la viaţă. Critica nu trebuie să rămînă închisă undeva într-o bibliotecă cu lumină puţină, în care preceptele vechilor volume să închidă drumul spre azi.

Desigur, fiecare lucru are frumuseţea lui, dar de dragul strămbunilor nu trebuie să uităm că şi noi trăim şi că avem şi noi luminile zilelor noastre către care trebuie să ne îndreptăm.

Şi dacă ziua de azi a fost descoperită de scriitor şi ei i-a dedicat opera sa, critica literară trebuie să schimbe unitatea de măsură. Ceea ce se creează acum are o formă nouă, adecvată acestui „acum", iar opera nouă ca fond şi formă desigur nu se va potrivi întocmai legilor de armonie şi frumuseţe stabilite pentru opere create în urmă cu secole.

Dobroliubov invită la măsură. E chiar clasic în explozia sa avîntată spre contemporaneitate. În fond, ce poate fi mai chibzuit decît o chemare la înţelegerea şi judecarea cea mai potrivită a fenomenelor? Pretenţia criticilor învechiţi de a judeca opere actuale după criterii elaborate pe baza unor alte opere, îndepărtate în timp şi spaţiu, este apreciată ca o dovadă de lipsă de chibzuinţă şi de măsură.

Dobroliubov spune că acei care cer o asemenea critică rămîn în urma evoluţiei şi închid ochii în faţa „frumuseţii proaspete şi însufleţite".

Spre deosebire de această critică şcolărească, învechită şi îngust didactică, Dobroliubov cere un mod nou de a aborda problemele în critică, mai simplu, mai nepretenţios.

„După părerea noastră, cea mai nimerită metodă critică este aceea de a expune probleme într-un asemenea mod încît cititorul, pe baza faptelor prezentate, să poată trage singur concluzii. Grupăm datele şi ne expunem observaţiile asupra semnificaţiei generale a operei, atragem atenţia asupra raportului dintre ea şi realitatea în care trăim, tragem, concluziile pe care le credem de cuviinţă şi încercăm să le prezentăm cît mai temeinic, dar totodată ne străduim să procedăm astfel încît cititorul să-şi poată da cît mai uşor verdictul, optînd între noi şi autor". Şi mai departe: „numai o critică reală, bazată pe fapte poate avea vreun sens pentru cititor. Dacă o anumită operă cuprinde într-adevăr ceva, arătaţi-ne ce anume; e mult mai bine decît să faceţi tot felul de consideraţii asupra lucrurilor care nu există în cuprinsul ei şi care ar fi trebuit să se găsească".

Dobroliubov cere deci o critică „la obiect", foarte concretă şi bazată într-adevăr pe realitatea operei literare. În plus, accentuează raportul dintre această realitate literară şi realitatea în care trăim. Criticul, după cum am văzut, respinge critica didactică, perimată, dar şi speculaţiile care n-au o bază reală. Cele două extreme nu pot folosi literaturii, care are nevoie de o critică corespunzătoare cerinţelor zilei:

„Valoarea unui scriitor sau a unei opere, după părerea noastră, se relevă în măsura în care autorul sau opera exprimă năzuinţele fireşti ale unei anumite epoci şi ale unui anumit popor".

Critica literară „reală", după cum Dobroliubov însuşi a numit-o, trebuie să pornească de la analiza politică şi filozofică a operei literare, să descopere şi să evidenţieze noul pe care-l conţine opera, să analizeze problemele sociale pe care aceasta le pune. După cum se vede, critica literară este concepută ca şi opera, analizată din punct de vedere istoric, în deplină concordanţă cu epoca pe care o reprezintă.

Critica reală trebuie să evidenţieze cît mai exact (bineînţeles nu farmaceutic — termen folosit chiar de Dobroliubov) semnificaţia pe care o are o anumită operă pentru societatea momentului respectiv, iar faţă de adevărul operei de artă să aibă aceeaşi atitudine ca faţă de fenomenele vieţii înseşi. De asemenea, critica trebuie să vadă dacă scriitorul are un punct de vedere ridicat, dacă este la nivelul „năzuinţelor fireşti" ale poporului — adică, dacă concepţiile lui corespund stării de lucruri contemporane. De remarcat că prin „năzuinţe fireşti" Dobro-

liubov nu înțelegea năzuințele general umane, ci cele legate de momentul istoric, le înțelege ca năzuințe sociale. Din acest punct de vedere îl prețuiește mult pe Ostrovski pentru că, în ceea ce a scris s-a dovedit a fi la înălțimea cerințelor sociale, dovedindu-se a fi un ecou al năzuințelor poporului.

Dobroliubov e de părere că o critică entuziastă, ditirambică nu poate folosi dezvoltării literaturii, „admiratorii entuziaști sînt arareori de folos publicului, lămurindu-i importanța reală a unui scriitor; mai curînd te poți bizui în acest caz pe calomniatori; descoperind neajunsuri (chiar acolo unde nu există) ei își formulează totuși exigențele, oferind oricui posibilitatea să judece în ce măsură scriitorul satisface sau nu aceste exigențe".

E un îndemn a cărui actualitate ar putea fi subliniată. Nu e vorba de încurajarea unei critici răuvoitoare, ci de una obiectivă, științifică, ce-și formulează clar opinia și nu se pierde în considerații vagi, cît mai îndepărtate de subiect.

Prin întreaga sa viață, pasionat dedicată ideilor înaintate ale timpului, Dobroliubov rămîne un exemplu de puritate, un erou romantic, cu viziune clară a viitorului. El își imagina viitoarea orînduire socială ca „libertate, republică, îndepărtarea oricărei exploatări, iar între oameni domnind „frăția sfîntă".

UNELE ASPECTE ALE LITERATURII DE LIMBĂ GERMANĂ DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA[1]

DE

VIORICA NIŞCOV

Istoria literară germană foloseşte curent noţiunea de „Heimatsdichtung" aplicată literaturii cu caracter regional. În sens larg, ea desemnează orice ţinută literară legată *în vreun fel* (ideologic, tematic, formal) de o tradiţie locală. De aceea scriitori atît de diferiţi ca valoare, atitudine şi situare în timp, cum ar fi J. H. Pestalozzi, J. Gotthelf, G. Keller, O. Ludwig etc. au putut fi — prin caracterul inspiraţiei lor — integraţi conceptului de „Heimatsdichtung" [2].

În sens restrîns, noţiunea se referă la un curent apărut în literatura germană spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, ca reacţie, între alte, şi la realismul crud, depoetizant, urban, al unor tendinţe ale naturalismului. Teoretizat de A. Bartels [3] şi reprezentat de scriitori ca Fr. Lienhard, T. Kröger, K. Beyer, W. von Polenz, E. Rosenow, Fr. Stavenhagen, P. Rosegger etc., acest curent literar realizează consecvent, sub forma unui crez artistic şi a unei modalităţi literare, tot ceea ce înainte apăruse incidental, fragmentar şi izolat. Vizibil anticosmopolit, curentul îşi are rădăcini în tradiţia de autonomie a statelor germane, care au dezvoltat de-a lungul istoriei *forme politice şi culturale centrifugale.*

Modestă în intenţii şi obiective, lipsită de viziune universală, această literatură regională se inspiră cu ostentaţie — mai mult sau mai puţin naţionalistă — din viaţa ţăranilor şi a micii burghezii, idealizează patriarhalizant relaţiile feudale şi cultivă dialectul. Folosind tradiţia folclorică şi istorică locală, ea construieşte cu predilecţie tabloul idilic al concordiei sociale generale. Îngustimile ideologice sînt parţial compensate, cîteodată, de sensibilitatea în faţa naturii a unor autori, de fineţea introspecţiei psihologice, de preocuparea — realizată — pentru atmosferă şi detaliu realist [4].

În linii mari acest profil — în ambele accepţiuni evocate — , dar cu o coloratură naţională mai pronunţată, caracterizează pînă în preajma primului război mondial şi opera scrii-

[1] Lucrarea de faţă nu are în vedere — evident — analiza exhaustivă a problemelor literaturii germane din Republica Socialistă România. Unele domenii ale activităţii literare — dramaturgia, reportajul, eseistica, critica literară — au fost lăsate, în principiu, de o parte. S-au urmărit, selectiv, *aspectele cele mai reprezentative* ale literaturii de limbă germană.

[2] H. Mayer, *Von Lessing bis Th. Mann*, Pfullingen, 1959, p. 14. Vezi şi *Deutsches Schriftstellerlexikon*, Weimar, 1963.

[3] A. Bartels, *Heimatskunst*, Leipzig, 1904.

[4] W. Mahrholz, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, Berlin, 1932, p. 143—150. A. Bartels, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart*, Leipzig, 1918, p. 492—493.

torilor germani din Transilvania. Specificul literaturii lor se explică înainte de toate prin condițiile sociale și istorice în care a trăit populația germană pe teritoriul nostru.

★

Aduși în secolul al XII-lea în Transilvania de regii arpadieni pentru consolidarea graniței de sud și est [5], coloniștii germani, țărani dar mai cu seamă meșteșugari și negustori, își formează de timpuriu o cultură materială și spirituală de tip mic-burghez, pe care o întăresc și dezvoltă în condițiile unor privilegii politice și economice acordate și repetat reînnoite de regii maghiari, iar apoi de Habsburgi [6].

Situația socială relativ privilegiată a populației germane, degrevată de o serie de obligații feudale [7], *explică* pe de o parte participarea modestă la nenumăratele mișcări populare antifeudale din istoria Transilvaniei [8], iar pe de altă parte *justifică* existența unei conștiințe naționale puternice, dezvoltată de altfel și în urma unor imperative istorice ca lupta împotriva turcilor, rezistența față de tendințele asimilatorii ale nobilimii și ulterior ale burgheziei maghiare (intensificate metodic în special în ultima jumătate a secolului al XIX-lea), înfruntarea, după primul război mondial, a politicii șovine a guvernelor burghezo-moșierești din România.

În condițiile istorice date, burghezia germană a luptat ideologic și practic pentru consolidarea și menținerea unei tradiții corporatiste care să închege populația săsească în interiorul burgului său, în jurul bisericii fortificate, peste opozițiile sociale, într-o unitate „de nezdruncinat" [9]. Prin dezvoltarea unei robuste structuri administrative, prin menținerea unor oarecari drepturi democratice cetățenilor burgului în condițiile cultivării pînă tîrziu (sfîrșitul secolului al XIX-lea) a economiei de breaslă, prin organizarea unui bun sistem de învățămînt pe baze umaniste, prin participarea directă a bisericii la conducerea politică și culturală a comunității, au fost create și consolidate instituții sociale și politice cu scopuri precise: în interior, disimularea opozițiilor de clasă printr-o organizare social-economică care să creeze impresia că prosperitatea materială a fiecărui individ depinde exclusiv de calitățile sale intrinseci (hărnicie, conștiinciozitate, capacitate de muncă, spirit practic [10] etc.), în exterior, asigurarea unei anumite autonomii naționale.

Astfel, în special prin școală și biserică s-a propagat de timpuriu, deși ca teorie ea apare abia în secolul al XIX-lea cu școala istorică a lui Fr. Teutsch [11], ideea așa-zisei *unități germane*. Propagată de promotorii pangermanismului, preluată și dezvoltată ulterior de hitleriști — în

---

[5] Cinci secole mai tîrziu, în 1718, are loc o nouă colonizare germană inițiată de Maria Tereza în vederea consolidării stăpînirii Habsburgice și fructificării domeniilor erariale din Banat.

[6] *Din Istoria Transilvaniei*, București, 1960, vol. I, p. 90, 74.

[7] *Ibidem*, p. 93, 125.
G. D. Teutsch, *Geschichte der Siebenbürger Sachsen für das sächsische Volk*, Hermannstadt, 1925, vol. I, p. 187.

[8] Mișcările populare și răscoalele din anii 1365, 1382, 1389, 1433, 1437, 1514, 1526, 1630, 1632, 1655, 1749, revoluția din 1848 etc. *n-au cunoscut o participare de masă* a populației săsești, a cărei burghezie a luptat — mai mult pe tărîm juridic și ideologic — doar pentru menținerea vechilor privilegii. Minoritatea șvabă din Banat, deși se afirmă mult mai tîrziu (către sfîrșitul sec. XIX) pe teren politic (împrejurări nefavorabile împiedicaseră formarea unei burghezii puternice și a unei intelectualități care să-i susțină suprastructural interesele), se dovedește a fi mai receptivă la ideile revoluționare. Vezi *Din Istoria Transilvaniei*, vol. I, p. 100—103, 105, 133, 164, și vol. II, cap. referitor la revoluția din 1848.

[9] G. D. Teutsch, *op. cit.*, p. 36.

[10] *Ibidem*, p. 39.

[11] *Din Istoria Transilvaniei*, vol. II, p. 414.

ciuda verbigeraţiei fulminante a teoreticienilor naziști în jurul opoziţiei dintre „plutocraţie" şi „popor" — această formulă ideologică se referea la presupusa armonie pe temei etnic ce ar lega bogaţi şi săraci, meşteri şi calfe, patriciat şi plebe. Ea proclama, în speţă, unitatea de scop a unei colectivităţi prin „legătura de sînge" — socotită „necesară şi suficientă" —, şi rezuma conflictele politice la lupta populaţiei germane — declarată demagogic „bloc social compact" — pentru cucerirea unor drepturi egale cu aristocraţia maghiară. În lumina acestei teze, şi în acelaşi context istoric, trebuie înţeleasă şi noţiunea tendenţioasă de *popor sasesc* (*sächsisches Volk*), ca unitate naţională şi socială dezvoltată *separat*, prin izolare de celelalte naţionalităţi conlocuitoare. În virtutea acestui concept, în comunitatea germană a fost educată conştiinţa apartenenţei la o lume *închisă* şi *autonomă* [12].

Condiţiile materiale şi spirituale specifice au modelat cu timpul figura micului burghez sas ca tip social şi cultural reprezentativ. Fizionomia sa morală şi intelectuală se exprima atît prin preferinţa pentru durabil şi solid, pentru izolare — materializată, de pildă, în arhitectura civilă —, atît prin preocuparea suverană pentru viaţa domestică, atît prin respectul tradiţiei — evident, mai ales la ţară, pînă şi în vestimentaţia rigidă, în rînduirea ierarhică strictă a intrării în biserică etc. — , cît şi printr-o anumită îngustime de spirit [13], o anume aplicare meticuloasă, dar mărginită, la problemele mărunte ale realităţii locale [14].

Ar fi însă simplificator şi fals să se considere micul burghez — ca urmare a ponderii sale considerabile în comunitatea săsească — drept unica realitate socială a populaţiei germane înainte de Eliberare, iar atitudinea de izolare şi împăciuire socială formula unică de viaţă şi de gîndire a acesteia. Istoria populaţiei germane din ţara noastră a cunoscut, inevitabil, şi existenţa unor clase oprimate — proletariatul industrial, ţărănimea săracă — care, deşi într-o situaţie ceva mai bună decît cea a claselor exploatate ale celorlalte naţionalităţi din Transilvania, nu era scutită de exploatarea exercitată asupră-i în primul rînd de burghezia săsească şi şvabă mare şi mijlocie [15]. Mai mult : o recentă antologie de texte săseşti din trecut, cu caracter democratic [16], *ilustrează concludent existenţa unei culturi a claselor de jos.*

★

Totuşi despre o literatură propriu-zisă — în sensul depăşirii, prin crearea unor reale valori estetice, a gestului literar cu semnificaţie strict sociologică şi culturală — se poate vorbi abia începînd cu secolul al XX-lea.

Producţiile literare anterioare sfîrşitului secolului al XIX-lea şi-au pierdut actualitatea o dată cu generaţiile care le-au creat. Scrise de preoţi de ţară şi profesori gimnaziali cu studii filologice şi teologice în Germania, redactate pentru uzul micii burghezii rurale şi citadine, ele oferă imaginea unei literaturi diletante [17], pastişînd modele, provincială ca substanţă şi ati-

---

[12] P. Schuster, *Fünf Liter Zuika* (Cinci litri de ţuică), Bucureşti, 1961, p. 181 : „Die Sachsen haben ihre eigenen Gassen und die Rumänen ihre eigenen damit man sich nicht vermischt. Und auch sonst haben sie alles extra, Kirche, Schule und Wirtshaus" (Saşii au uliţele lor şi românii le au pe ale lor, pentru a nu se amesteca. Şi în genere ei au totul separat : biserică, şcoală şi cîrciumă). Vezi şi *Din Istoria Transilvaniei*, vol. II, p. 424, G. D. Teutsch, *op. cit.*, p. 39, 40.

[13] Er. Reisner, *Die nationalen Fehler der Siebenbürger Sachsen wie sie der Binnendeutsche sieht* (Defectele naţionale ale saşilor din Transilvania văzute de un neamţ din Germania), Klingsor, 1924, nr. 8.

[14] Între altele, această mentalitate se oglindeşte, de exemplu, şi în scrierile istoriografilor saşi ai *sec. al XVII-lea* ! Vezi *Din Istoria Transilvaniei*, vol. I, p. 151.

[15] Vezi chiar G. D. Teutsch, *op. cit.*, p. 187.

[16] H. Stănescu, *Das Lied der Unterdrückten*, Bucureşti, 1963.

[17] H. Krasser, *Meschendörfers Karpathen*, în „Neue Lit.," 1963, nr. 4.

tudine, folcsind personaje stereotipe, practicînd convenționale întoarceri nostalgice în trecut [18], cultivând o intrigă și anecdotică măruntă, lipsită de semnificație.

Explicația trebuie căutată, desigur, în îngustimea vieții sociale a micii burghezii săsești, în mentalitatea obștească instinctiv conservatoare [19].

Către sfîrșitul secolului al XIX-lea, dezvoltarea capitalismului în Austro-Ungaria provoacă însă modificări economice și sociale în organizarea săsească tradițională. În domeniul culturii repercusiuni n-au întîrziat să se manifeste.

S-a produs între altele și o deschidere de orizont, care a favorizat afirmarea unor exigențe noi : în primul rînd, lichidarea mediocrității și a suficienței, ridicarea nivelului valoric al literaturii săsești.

Noua orientare s-a cristalizat în special în activitatea de organizator cultural și scriitor a lui Adolf Meschendörfer (1877—1963), personalitatea cea mai proeminentă a vieții literare săsești din primele decade ale secolului nostru.

Întemeietor al unor societăți literare și artistice („Gesellschaft der Kulturfreunde", „Sebastian Hahnverein für heimische Kunstbestrebungen", „Selbstbildungsverein"), profesor și director al gimnaziului Honterus din Brașov, publicist și conferențiar, Meschendörfer este autorul unor inițiative îndreptate împotriva filistinismului cultural mic-burghez, spre reeducarea artistică a minorității germane. El proclamă punctul de vedere estetic ca normă necesară pentru artă și viață : „... wer ein Kulturmensch ist, wird immer überall und in allem die Schönheit suchen, fördern, sich in Schönheit betätigen" [20] (*Kultur und Kunst*, 1906). Revista sa, „Die Karpathen" (1907—1914), se pronunță vehement împotriva patimii diletantismului, prin grația căruia toți nechematii se simțeau obligați să compună literatură fabricînd drame patriotarde sau poezii în manieră folclorică : „... hatte jeder Pfarrer sein Drama in der Schublade, jeder Bankdirektor schrieb Gedichte, auch Köchinnen und alle konnten sicher sein, daß in dem kleinen Ortsblättchen Proben von ihren Gedichten erschienen. Man nahm bis dahin die gute sächsische Gesinnung für künstlerisches Können [21] (apud A. Gust, *Adolf Meschendörfer. Ein Lebensbild.* „Neue Literatur", 1957, nr. 2). Totodată revista duce o politică

---

[18] În acest sens este interesant de remarcat că majoritatea romanelor săsești reprezentative aparțin genului istoric : J. Marlin, *Attila*, 1847 ; D. Roth, *Sachs von Harteneck*, 1845—1847 ; T. Teutsch, *Die Bürger von Kronstadt* (Cetățenii Brașovului), 1865 ; *An der Aluta*, (La Olt), 1877, *Schwarzburg*, 1882, *Georg Hecht*, 1893. Vezi în legătură cu aceasta B. Capesius, *A. Meschendörfers Romane*, în „Neue Lit.," 1957, nr. 2.

[19] Fenomenul este înregistrat ca atare și din interior, de pe pozițiile intelectualului sas. K. K. Klein, în *Ostland Dichter. Zehn literarische Bildnisstudien siebenbürgisch sächsischer Dichter der Gegenwart entworfen*, Kronstadt, 1926, p. 37, afirmă în legătură cu poetul Ernst Kühlbrandt : „Seine Lebenstragik ist die aller siebenbürgisch-sächsischer Künstler : der kleine Zuschnitt des siebenbürgischen Lebens zu klein, als dass an seinen Widerständen ein Titane der Kunst sich entzünden und wachsen könnte, zu bürgerlich gering, dass seine Rückschlagkraft einen Dichter auf den höchsten Olympschleudern könnte" (Tragicul vieții sale e cel al tuturor artiștilor sași din Transilvania : croiala strîmtă a vieții transilvănene este prea mică pentru ca, împotrivindu-i-se, să se aprindă și să crească un titan al artei, prea burgheză și nesemnificativă pentru ca forța reacției ei să poată arunca un poet pe culmile cele mai înalte ale Olimpului). Grăitoare sînt și datele furnizate de autor — și diseminate de-a lungul întregii cărți — în legătură cu lipsa de receptivitate a publicului la producțiile literare care, fie și numai prin intenție, depășeau sfera tradițională încercînd să adopte o factură modernă.

[20] „Omul de cultură va căuta frumusețea pretutindeni și în tot, o va încuraja și se va manifesta prin ea."

[21] „Fiecare preot avea în sertar manuscrisul unei drame, fiecare director de bancă scria poezii, chiar bucătăresele — și de altfel oricine — puteau fi siguri că în mica foaie locală vor putea apare mostre din poeziile lor. Pe atunci se lua buna mentalitate săsească drept capacitate artistică".

de apropiere între germani, români și maghiari și de încurajare a tinerilor înzestrați. În paginile ei sînt popularizați Ed. Schullerus, K. Klöss, Egon Hajek, Er. Kühlbrandt, J. Gabriel, H. Schmidt, E. Probst, O. Alscher etc. Literatura germană de peste graniță e prezentă prin R. Dehmel, G. Falke, Detlev von Liliencron. Din literatura română, revista publică traduceri din Eminescu, Delavrancea, Vlahuță, Bassarabescu, Chirițescu și din poezia populară, iar din literatura maghiară traduceri de Petöfi, Arany, Ady, Koszotányi.

Prin activitatea sa, „Die Karpathen" a influențat pozitiv dezvoltarea poeziei și prozei de limbă germană, a acționat binefăcător asupra vieții culturale a populației germane. Întemeietorul și redactorul revistei era însă în primul rînd scriitor.

Romanul său *Leonore*, 1904, scris — mărturisea sarcastic Meschendörfer — de pe pozițiile „unui european rătăcit în Transilvania, căruia eschimoșii îi apar tot atît de interesanți ca și sașii", marchează, în ciuda sensibilității romantice de care e străbătut, un început de polemică aspră cu tradiția provincială mic-burgheză, scrutată aici cu ochiul critic al intelectualului cosmopolit (în sensul bun al cuvîntului). Atît *Leonore*, cît și romanele care îi urmează, *Die Stadt im Osten* (Orașul din răsărit), 1931 și *Der Büffelbrunnen* (Fîntîna bivolului), 1935, au influențat adînc literatura romanescă săsească, relativ abundentă, dintre cele două războaie[22]: St. von Hannenheim, *Der Aufstieg* (Urcușul), 1921—1922, E. Witting, *Hirtenfeuer* (Focul păstorilor), 1932; Er. Wittstock, *Bruder nimm die Brüder mit* (Frate, ia frații cu tine), 1934; E. Neustädter, *Der Jüngling im Panzer* (Tînărul în zale), 1938 etc.

Majoritatea acestor cărți apar în Germania, ceea ce prilejuiește în unele cazuri, prin interpretări forțate și falsificatoare, revendicarea lor de către ideologii fascismului. Deoarece atît scriitorii sus-citați cît și alții aduc în cîmpul lor literar viața unei populații germane (prezentată cel mai adesea în afara raporturilor antagonice de clasă), cu virtuți și tradiții moștenite, cu legături de sînge și pămînt între membrii săi, nu a fost greu ca ei să fie trecuți de critica nazistă oficială în rîndul scriitorilor naționaliști germani. Aceste interpretări sînt în bună măsură arbitrare. Este vădit că scrierile unui Wittstock, Meschendörfer și cu atît mai puțin ale unui Adam Müller Guttenbrun (1852—1923), situat în mod deschis și ferm de partea celor oprimați[23], nu pot îndreptăți asemenea revendicări umilitoare.

★

După 1944, în viața culturală a populației germane s-au produs schimbări radicale. Prin rezolvarea dreaptă a problemei naționale în țara noastră, minorității germane i-au fost asigurate condițiile necesare dezvoltării unei literaturi naționale de substanță și caracter democratic.

Existența a sute de școli cu limba de predare germană, a unui teatru de stat la Timișoara, a unui mare ansamblu de artă populară la Brașov, a unei secții germane pe lîngă teatrul de stat din Sibiu, a ziarelor și revistelor de literatură, artă și cultură: „Neuer Weg", „Volkszeitung", „Volk und Kultur", „Neue Literatur", existența unei secții de literatură de limbă germană pe lîngă Uniunea Scriitorilor din România, ca și a unor mari capacități editoriale care permit apariția într-un an a unui număr de cărți mai mare decît înainte în decenii, ilustrează noul cadru istoric în care se dezvoltă cultura populației germane din România.

★

Literatura de limbă germană din țara noastră din ultimele două decenii, fie că e vorba de scriitori mai vîrstnici cu renume european, fie că este vorba de scriitori tineri, cunoaște o *fază de dezvoltare calitativ nouă*. Fondul tematic al noii literaturi germane îl constituie pre-

[22] B. Capesius, *A. Meschendörfers Romane*, în „Neue Lit.", 1957, nr. 2.
[23] Vezi G. Deicke, *Deutsche Literatur in Rumänien*, în „NDL", 1958, nr. 4.

cumpănitor, pe de o parte, *polemica cu ceea ce e negativ în tradiția burgheziei săsești*, cu formula ideologică reacționară a „unității germane", a izolării naționale, a autonomiei individului etc., pe de altă parte demascarea viciilor regimului trecut *în ansamblu*, nu neapărat prin prisma situației specifice a populației germane. În ambele cazuri, critica vechilor stări de lucruri se realizează *de pe pozițiile clasei muncitoare*. Totodată, un loc însemnat în literatura germană actuală îl ocupă prezentul, ilustrat fie de probleme ale minorității germane, fie de probleme generale ale întregului popor.

Cele două atitudini critice, cum e și firesc, nu apar totdeauna distinct separate. Adesea ele se împletesc înlăuntrul uneia și aceleiași opere, creînd unități mari de sens. Este cazul literaturii lui P. Schuster, Er. Wittstock, Fr. Liebhardt ș. a. Între aceste atitudini — evident — există o deosebire nu de sens, ci de unghi. Bunăoară, un scriitor ca J. Hübner, care în romanul *Die Heilmanns* (Familia Heilmann) se ocupă de exploatarea țăranilor șvabi în regimul burghezo-moșieresc, de schimbările revoluționare ce se produc după 1944 și de intrarea țărănimii șvabe în cooperative agricole de producție realizează în ultimă analiză același lucru ca și P. Schuster în romanul *Fünf Liter Zuika* (Cinci litri de țuică) : demascarea, prin confruntare cu realitatea socială, a falsității teoriei „unității germane", a înfrățirii peste clase etc. Dar dacă J. Hübner își dezvoltă demonstrația într-un plan general — același subiect, aceleași personaje, același conflict putînd fi, cu minime modificări, amplasate oriunde realitatea socială a cunoscut chiaburi, țărani săraci și luptă de clasă —, romanul lui P. Schuster pornește invers, dinăuntru în afară, cu localizări precise, scriitorul situîndu-se totodată, aparent, prin artificiu stilistic, pe pozițiile pe care le combate. În timp ce Hübner este interesat în dezvăluirea mai mult a fenomenului *matarial* al exploatării, ajungînd rapid la adevăruri generale, P. Schuster caută să dezvăluie corespondențele *ideologice* ale exploatării burgheze în formele lor specifice, caracteristice colectivității săsești, este preocupat de totalitatea *concretă* a vieții țăranului sas.

Prima atitudine pare mai frecventă la scriitorii germani din Banat, cea de-a doua la cei din Transilvania. Explicația ar putea fi găsită — cel puțin în parte — în condițiile social-istorice diferite, care au permis în Transilvania, spre deosebire de Banat, formarea unei tradiții multilaterale, și au generat necesitatea ulterioară a combaterii aspectelor retrograde ale acesteia.

★

Din generația scriitorilor mai vîrstnici care au ilustrat înainte de război direcția rodnică inaugurată de Meschendörfer fac parte personalități marcante, cu reputație europeană, ca O.W. Cisek, Er. Wittstock, A.M. Sperber.

Oskar Walter Cisek este singurul scriitor german care nu se încadrează în cele două sus-amintite tendințe reprezentative pentru literatura contemporană de limbă germană. Spre deosebire de ceilalți scriitori germani din țară, O. W. Cisek *nu* se realizează pe plan literar ca purtător de cuvînt al problemelor populației germane.

Scriitorul debutează cu povestirea *Die Tatarin* (Tătăroaica), publicată în revista berlineză „Die neue Rundschau", în 1928 și republicată peste un an într-un volum purtînd titlul povestirii, alături de alte trei nuvele. Volumul obține în 1929 premiul Kleist [24]. El este reeditat în 1956 sub titlul *Am neuen Ufer* (La noul mal), cu același conținut, mai puțin povestirea *Der neue Spiegel* (Oglinda nouă) înlocuită cu nuvela *Am neuen Ufer*.

În afară de reușita artistică intrinsecă pe care o reprezintă, acest prim volum este interesant și pentru că prefigurează creația de mai tîrziu a scriitorului.

[24] Premiu literar înființat în 1911 cu ocazia comemorării centenarului morții lui Kleist. Au beneficiat de el : Oskar Loerke, Leonhard Franck, Bertolt Brecht și alții.

Cu excepția nuvelei *Spiel in der Sonne* (Joc în soare) — ilustrare critică cu inflexiuni amar-ironice a mărginirii și imoralității micii burghezii românești [25] —, toate povestirile cuprinse în volum conțin drame violente trăite de oameni mărunți, singuratici, ostracizați de societate, ambianța istorică concretă rămînînd însă vagă. Eroii povestirilor sînt indivizi primari care ignoră imperativele morale și criteriile rațiunii. Lipsiți de pîine sau de lumină, o întîmplare deosebită îi face brusc să creadă în posibilitatea unei existențe efectiv omenești, tihnite, curate. *Tot atît de abrupt o altă întîmplare le spulberă speranțele, și ei revin la cenușiul existenței lor inițiale.*

Astfel, *Am neuen Ufer* este istoria unui cerșetor ciung care are revelația perfecțiunii în făptura luminoasă a unei trecătoare de care se îndrăgostește. O caută cu disperare, lunatec; fură un costum de haine din dorința de a-i apare în față cu veșminte curate. Regăsind-o alături de un bărbat și un copil, înțelege absurditatea visurilor sale. Se întoarce la mizeria lui, alături de vechea sa tovarășă Dumitra, și de protejata acesteia, broasca țestoasă Zenobia. Omul nu se reapucă totuși de cerșit. Începe să muncească, intră într-o fabrică de cherestea.

În *Die Entlastung* (Eliberarea), un lucrător, potcovar de meserie, o brută rea și crudă, pleacă prin stepa toridă la oraș. Un drumeț, istovit de sete, întîlnindu-l, îi cere de băut. Potcovarul îl refuză, deși bidonul îi e plin. Cei doi se încaieră, străinul cade rănit. Potcovarul are brusc revelația bestialității sale, și îngrozit, se hotărăște să redevină om. Îl îngrijește cu gingășie pe rănit. Acesta însă, biruit de durere, se sinucide. Potcovarul ia în spinare cadavrul și, nebun, se pierde în stepă.

În *Die Tatarin*, voinica tătăroaică Muhibe, părăsită de indolentul și nesimțitorul Seifedin, care îi e soț, caută de lucru. Îl capătă greu și rar. Îndură foame împreună cu fetița ei Nairne. I se pare a fi găsit o soluție definitivă în pescuitul cu uneltele și barca zilnic sustrase, în zori, vecinului și binefăcătorului ei, Ali. Surprinsă într-o zi de acesta îl doboară cu o lovitură de vîslă în țeastă. Pe jumătate idiotizat, sculat după boală, Ali caută — în mod neașteptat — tovărășia și ajutorul Muhibei. Aceasta își vede visul realizat: un cîștig asigurat, fără riscuri, o viață liniștită. Întoarcerea subită a parazitarului Seifedin îi năruie speranțele. Ia copilul și fuge de acasă.

Scriitorul folosește în aceste povestiri un procedeu literar căruia i-a rămas credincios pînă astăzi și care a devenit una din dominantele stilistice ale întregii sale opere. Este vorba de o anumită suprapunere regulată a *imaginii concrete*, senzoriale, cu *abstractizarea* ei. Astfel, pe de o parte, lumea evocată este stăpînită de percepția directă, personajele trăiesc prin impresii momentane, existența lor este fixată pictural prin efecte de culoare — ce se transpun, în povestirile citate, și în explozia de lumină, în căldura dogoritoare care alcătuiește fundalul comun al întîmplărilor relatate. Pe de altă parte, această lume este, în același timp, transfigurată într-un plan atemporal, ceea ce creează sugestia esențialului, a miezului lucrurilor. Lexical și sintactic această sugestie se realizează prin folosirea unor substantive abstracte derivate din verbe și adjective cu funcții subiectivale sau atributive: „Allein auch dies hielt er, der *Stolpernde*, *Wankende*, nicht lange aus, und wieder mußte gerastet werden" [26] (*Die Entlastung* din volumul *Am neuen Ufer*, 1956, p. 104), sau „Und die Blicke waren entrückt, wenn seine Hände, die *leichten* und *erblaßten* vor ihm schwebten" [27] (*ibidem*, p. 114), sau „Zwischen seinem breiten braunroten Fingern hielt er die Münze und verfolgte mit wiegendem Kopfe das *Schwebende* ihres Ganges, das *Jugendliche* ihres Ganges, das Wohltuende ihres Ganges, bis ein Schutzmann mit

[25] Tema este reluată în romanul *Unbequeme Liebe* (Dragoste incomodă), Hamburg, 1932.

[26] „Dar nici acum nu rezistă — el, poticnitul, amețitul — și trebui să se odihnească din nou."

[27] „Și privirea i se pierdea, în timp ce ușoarele, palidele, mîinile sale îi pluteau în față".

scharfen Armbewegungen und einem Ruf seine Schritte hemmte, daß er zusamenfuhr und an seinen Platz zurückkerhrte" [28] (*Am neuen Ufer*, din același volum, p. 42).

Tendințele literare cuprinse în primul său volum, prozatorul le dezvoltă și amplifică în romanele *Der Strom ohne Ende* (Fluviu fără sfîrșit), 1937, și *Vor den Toren* (În fața porților), 1950.

Primul, tradus în polonă, cehă, finlandeză și franceză, reprezintă, într-un fel, o îndepărtare de viață contemporană prin cufundarea în universul primar al pescarilor din Deltă. Prezența naturii în această carte este copleșitoare tocmai pentru că înglobează aproape nediferențiat și existența oamenilor. Viața acestora, în primitivismul ei natural și naiv care însumează fapte și întîmplări zguduitoare (pasiunea lui Firs și a Duniei, înecarea lui Tudose, lepra bărînului Calistrat), se identifică cu lumea haotică a naturii, zguduită de catastrofe elementare : furtuni, înzăpeziri și inundații cumplite. Se alcătuiește astfel un circuit închis în care omul, însingurat, apare ca o verigă în lanțul naturii neorînduite, frămîntate, distructive.

Romanul *Vor den Toren* vorbește despre viața ciobanilor maramureșeni. Și aici e un singuratic. De astă dată copilul Petru. Orfan, lipsit de căldura unui cămin, aceasta se ridică din marginea sărăciei și singurătății la situația de apărător și reazem al satului său.

Cea mai recentă carte a lui O.W.Cisek este *Reisigfeuer* (Pîrjolul), 1960—1963, de curînd tradus în limba română și editat și în R.D.G. (Berlin, Rüten & Loening, 1961).

Făcînd abstracție de încercarea lui Rebreanu (*Crăișorul Horia*) și de tentativa puțin convingătoare a scriitorului sas J. Marlin (narațiunea rămasă fragment, *Horia*), romanul lui Cisek este unic ca inspirație în proza noastră.

Reisigfeuer este o frescă socială a sfîrșitului secolului al XVIII-lea în Transilvania. Volumul întîi, intitulat *Crișan* — deși nu el domină volumul —, înfățișează pregătirea răscoalei.

În primul plan sînt luminate puternic relațiile sociale feudale. Prin intermediul peregrinărilor cîtorva personaje net decupate de pe fondul masei, ca Neagu, Iosif Dobranu, Petru Nicola, Marcu Giurgiu, emisari ai lui Horia în iobăgime, care bat satele mereu urmăriți de poliție, sînt zugrăvite în linii repezi tablouri ale unei sărăcii cumplite : soldații azvîrlă în Arieș donițele și căușele pe care Cloșca le duce la tîrg ; la Cîmpeni, moții sînt crunt bătuți de oamenii stăpînirii pentru a fi vîndut vinars, călcînd monopolul neguțătoresc al cîrciumăritului ; o femeie rupe și mănîncă dintr-o pîine și e fericită nespus ; un moș dăruie singuru-i cojoc, iar altul singura cămașă lui Horia și tovarășilor săi care pornesc la Viena ; copii mînînd, de la Roșia spre șteampuri, catîrii împovărați cu minereu, leșină în drum de foame ; minierii se îmbolnăvesc și scuipă sînge ; un copil visează perele din grădina stăpînului, iar un moșneag cînd își vede chipul pentru prima dată într-o oglindă e cuprins de teroare. În schimb, palatele scînteiază de aurării și cristale, de brocarturi și argintărie. Aparent haotică, înlănțuirea tablourilor își află coerența în ideea comună de *exploatare și nedreptate socială*.

De altfel, romanul urmează îndeaproape istoria răscoalei : iobagii nemaiputînd suporta încearcă să obțină reforme prin două binecunoscute acțiuni — ce constituie și punctele-cheie ale desfășurării epice —, primirea împăratului Josef al II-lea cu jalbe și trimiterea, mai apoi, a unei deputății la Viena. În urma eșecului rugăminților, izbucnește răscoala. Cu aceasta se încheie primul volum.

Decorul natural al romanului — bine evocat — este spațiul Munților Apuseni, cu înălțimi domoale și păduri nesfîrșite, cu poteci neumblate și ascunzișuri pentru fugari, cu cătune răsfirate pe dealuri și colibe singuratice pe cîte-o culme.

---

[28] „Ținea moneda între degetele sale roșii-cafenii și urmărea, legănîndu-și capul, plutirea mersului ei, pînă cînd un polițai cu mișcări precise de brațe și cu un strigăt îi împiedică pașii ; tresări și se întoarse la locul său."

Oamenii sînt întunecaţi, împietriţi de suferinţă, dar conştienţi de nedreptatea care îi apasă, solidari. Anatomia şi dinamica solidarităţii este unul din obiectivele majore ale cărţii întîi : o înţelegere deplină, adîncă, îi uneşte pe toţi prin simple gesturi sau frînturi de vorbă, înţelegere instinctivă ce izvorăşte din originea şi destinul comun. Oamenii sînt reflexivi, obişnuiesc să cugete îndelung asupra întîmplărilor sau a cuvintelor rostite, între ei se aştern tăceri grele. Mai meditativ — între toţi — e Horia. El impune prin echilibru şi generozitate. Concentrînd în sine, conştient, toate aspiraţiile fraţilor săi de suferinţă, figura lui are o neclintire statuară. Caracterul abstract al personalităţii sale, voit subliniat, amplifică atmosfera de legendă care îl înconjură.

Un al doilea plan social al cărţii — sporadic ilustrat — este oraşul, văzut cu ochii iobagului venit de departe, Sibiul şi Viena cu populaţie pestriţă, cu tumultul unei burghezii prospere în plin avînt, cu contraste şi contradicţii (la Viena aflăm, de pildă, de încăierări între poliţie şi locuitorii deochiaţi ai suburbiilor, la Sibiu despre afacerile unei madam Hutter, patroană de casă de mode, în dauna cusătoreselor ei etc).

Undeva, pe un plan median, sintetizînd relaţii feudale şi relaţii burgheze, este evocat orăşelul Roşia Montană, cu minele şi mizeria iobago-salariată a locuitorilor săi.

În treacăt, romanul atinge şi problema raporturilor naţionale din sînul imperiului, sugerînd totodată existenţa, dincolo de deosebiri naţionale, a unei conştiinţe *de clasă* incipiente.

Volumul al II-lea, intitulat *Horia*, înfăţişează desfăşurarea răscoalei : ciocnirea rebelilor cu nobilii maghiari, pe urmă cu armata împăratului — culminaţia încleştării fiind bătălia de la Mihăileni —, apoi împrăştierea ţăranilor răsculaţi, represiunea, prinderea prin trădare a conducătorilor şi martiriul lor.

Reprezentanţii clasei dominante apar — în acest al II-lea tom — mai amplu şi mai nuanţat *diferenţiaţi* : magnaţi, nobili mărunţi, proprietari de mine, militari, clerici, înalţi funcţionari aulici, cu interese felurite, dar *toţi* interesaţi de reprimarea grabnică şi drastică a răscoalei. Apar personaje noi : episcopul Nikitici, gurmand şi viclean, figură grotescă, Michael von Bruckenthal, nepotul guvernatorului, incapabil dar bolnav de vanitate, căpitanul Knabe, trimis de împărat pentru anchetarea răsculaţilor, simpatizant al rebelilor, episcopul Avram Moga, care trece pe neaşteptate de partea ţăranilor etc.

Curgerea epică inserează şi în acest volum tablouri intens expresive prin bogăţia sugestiei : în drum spre Viena, cei patru iobagi trimişi de norod întîlnesc un pitic lepros, coborît parcă din Apocalips, mînînd un car cu ştiuleţi pentru hambarele grofului ; la Tisa, privesc uimiţi leşul purtat de ape al unei fete, subţire, frumoasă, ca de ceară ; căpitanul Knabe, topit de boală, are înainte de a muri o revelaţie zguduitoare : seamănă izbitor la chip cu Horia, ca şi cum Horia ar simboliza omenia şi toţi cei ce ar avea înţelegere şi compasiune pentru suferinţa omenească ar trebui să-i reproducă trăsăturile ; fiind devastat un castel, o babă se face stăpînă pe o lebădă pe care o poartă apoi cu respect pretutindeni ; un tînăr, Anton Schreiber, ce nu are habar de răscoală, cumpără de la un ţăran, încîntat de frumuseţea lor aurie, două lămîi pe o crenguţă, spre a le dărui iubitei — este oprit însă în drum de soldaţi, acuzat de jaf şi împuşcat fără judecată ; Samuel Bruckenthal instalează în palatul său portretele căpeteniilor martirizate şi, în sala imensă, inundată de lumină — ca într-o apoteoză a celor sacrificaţi — le contemplă tulburat chipurile.

Şi în acest volum, Horia, fără a domina prin prezenţă fizică, rămîne figura supremă a eposului. Cu efigia sa se încheie romanul : după martiriul lui şi al lui Cloşca, un grup de copii se joacă de-a răscoala şi unul dintre ei este Horia. De aici încolo căpetenia intră în tradiţie, sensul luptei sale este preluat şi dus mai departe.

Prin înmulțirea și stratificarea mai pronunțată a personajelor, prin complicate mișcări în spațiu, sugerînd înfruntarea forțelor potrivnice, prin diversificarea planurilor pe care le comportă, volumul al doilea e mai divers, dar mai puțin unitar decît primul.

În ciuda calităților de ansamblu, reale și a frumuseții sobre dar intense, de basorelief, a unor episoade, romanul are o serie de lipsuri care la o eventuală revizuire ar putea fi cu ușurință îndepărtate. Astfel masa uriașă a substanței epice nu este suficient stăpînită și echilibrată ; unele personaje suferă transformări nemotivate (trecerea, de exemplu, a lui Avram Moga de partea răsculaților etc.), iar altora li se atribuie gînduri și gesturi necorespunzătoare posibilităților lor (Cf., în volumul II, Crișan, p. 676, Neagu, p. 94, Adam Giurgiu, p. 527, Lina, p. 515 ș.a.m.d.) ; comentariul este uneori excesiv, iar din cînd în cînd se simte lipsa unei viziuni totalizatoare, ceea ce face ca atunci cînd se relatează o anumită întîmplare să nu se aibă întotdeauna în vedere întregul de care ține : de pildă, deși poliția este înfățișată extrem de vigilentă, țăranii se întîlnesc fără dificultăți și pornesc fără a fi opriți de nimeni spre Mesteacăn, Cîrțișoara și Alba-Iulia ; caracterul conspirativ al relațiilor dintre țărani, absolutizat și generalizat la întreaga masă, creează un peisaj social convențional, plauzibil în măsura în care se adoptă convenția.

Un plus de verosimilitate în tratarea detaliilor privind raporturile dintre iobagi și autorități, eliminarea unor situații arbitrare și motivarea mai temeinică a altora (de exemplu trădarea lui Horia de sătenii din Poleni) ar întregi imaginea de obiectivitate epică pe care romanul, în întregul său, o comunică.

În treacăt fie spus, în traducerea românească corespondențele subtile dintre limbă — în aspectul ei fonetic — și reprezentările desemnate, ce se înconjură de asociații și sugestii, sînt deseori mai bogate decît în originalul german. Este condiția inexorabilă a oricărei întreprinderi literare de acest gen.

Spre deosebire de O. W. Cisek, care nu e de origine sas (tatăl originar din Boemia, mama din Germania), ceea ce explică într-un fel și sfera largă a inspirației sale, Erwin Wittstock s-a născut în 1899 din părinți sași aparținînd micii burghezii sibiene. Copilăria și-o petrece la Avrig, printre români și sași. Adolescența îi este tulburată în 1914 de izbucnirea războiului. Luptă pe frontul italian. După război își ia licența în drept și profesează avocatura la Sibiu. Între timp colaborează la „Neue Rundschau". Publică în 1927 volumul de povestiri *Zineborn*.

În 1933 îi apare romanul *Bruder nimm die Brüder mit*, iar ulterior o serie de volume de proză scurtă, din care unele cu sumarul numai parțial inedit. Amintim : *Freundschaft von Kokelburg* (Prietenia din Kokelburg), 1936 ;... *abends Gäste* (... oaspeți către seară), 1938 ; *Königsboden* (Pămînt crăiesc), 1941 etc. După 1944 publică povestirile : *Die Schiffbrüchigen* (Naufragiații), 1947 ; *Der Sohn des Kutschers* (Fiul vizitiului), 1948 ; *Hollosch* (Holoș), 1950 ; drama *Die Töppfer von Agnethendorf* (Olarii din Agnethendorf), 1950 și altele. În 1955 îi apare volumul antologic *Siebenbürgische Novelen und Erzählungen* (Povestiri și nuvele transilvănene), iar în 1963 Editura pentru literatură îi publică, în traducere, șapte povestiri grupate sub titlul *Salba miresei*. Er. Wittstock moare în 1962.

Sumarele indicații biografice date, mărginesc prin implicații orizontul tematic al scrierilor sale. Astfel, pe de o parte viața micii burghezii săsești este acceptată în virtuțile ei (hărnicie, onestitate, conștiinciozitate), privită cu regret pentru pierderea valorilor patriarhale, criticată pentru îngustimea ei de spirit. Ilustrative în acest sens sînt romanul *Bruder nimm die Brüder mit* (care tratează decăderea vechilor tradiții săsești în mediul mic-burghez în perioada următoare primului război, eroinele romanului sînt — semnificativ ! — două mame cu copii nelegitimi ; prezența unui intelectual cinstit, arestat ca simpatizant comunist, dar care, în realitate, este destul de departe de lupta clasei muncitoare, indică orientarea și totodată limitele autorului)

şi povestirile *Ein Ausflug mit Onkel Flieha* (O excursie cu unchiul Fliha) sau *Hohzeitschmuck* (zugrăvind prejudecăţile şi distracţiile lumii mic-burgheze, cu ridicolul unor catastrofe disproporţionate în raport cu cauzele care le-au provocat).

În alte povestiri este oglindită viaţa satului cu populaţie mixtă, cu puternice conflicte sociale şi morale generate de lupta dintre vechi şi nou. În *Die Verfolgung* (Urmărirea) e zugrăvită un fel de „judecată a lui Dumnezeu". Un tînăr argat se luptă cu un taur furios în ograda stăpînului. Acesta — bănuind relaţii nepermise între slugă şi nepoata sa — nu lasă pe nimeni să se apropie, căci — zice el — „pe nevinovat Dumnezeu îl scapă, iar pe vinovat îl nimiceşte" (*Siebenbürgische Novellen und Erzählungen*, 1955, p. 71). Satul priveşte neputincios cum tînărul este sfîşiat. A doua zi, la şcoală, copiii ascultă pe învăţător povestind despre persecuţiile primilor creştini : „Er erzählte Tatsachen in wenig auschaulicher Weise, und wir hatten noch keine Bilder gesehen, die unserer Phantasie zu Hilfe gekommen wären. Wir sassen mit krummen Rücken da, in uns versunken und verängstigt, und hörten von den wilden Tieren. Wir sahen die Römer in ihren gestickten Kirchenpelzen und ihre gebockelten Frauen und ihre Mädchen mit den bänderreichen Borten auf dem Kopf, wie sie — das Gesangbuch in der Hand — in dem Theater sassen und die wilden Spiele betrachteten" (p. 74) [29].

În *Fiul vizitiului*, un grof încearcă să abuzeze de soţia vizitiului său, îl umileşte pe fiul acestuia, preceptor în casa sa ; în cele din urmă îl ucide pe vizitiu din capriciu.

O altă zonă tematică exploatată de scriitor este războiul, în speţă războiul imperialist, văzut din perspectiva celor mărunţi, lipsiţi de ostilitate pentru duşman, purtaţi în luptă fără voie. Este războiul care prilejuieşte oamenilor posibilitatea de a se cunoaşte şi a-şi purta reciproc compasiune (*Holoş*), războiul care naşte situaţii absurde, monstruoase. În *Întîlnirea*, eroul e trimis în recunoaştere către liniile italiene ; izbucneşte un violent duel de artilerie şi el este silit să se adăpostească într-o groapă ; în groapă se tîrăşte şi un soldat italian, la rîndu-i în recunoaştere ; canonada durează, prezenţa de spirit a italianului îl salvează pe erou de la moarte ; cei doi îşi vorbesc, se împrietenesc, schimbă amulete ; într-un tîrziu focul încetează şi prietenii urmează să se reîntoarcă la ai lor, dar brusc eroul îşi dă seama că din adăpost italianul ar fi putut vedea bine poziţiile austriece ; şovăie, se întoarce totuşi către italian, care înspăimîntat încearcă să fugă, şi trage. Concluzia sugerată de povestire este aceea a răspunderii popoarelor pentru cruzimile săvîrşite : „Unde a început vina şi unde s-a sfîrşit ispăşirea ? Cît de departe a mers înfrîngerea şi cît de departre biruinţa popoarelor ? Cît de mare era numărul celor treziţi la realitate care să se simtă cu adevărat răspunzători măcar în propriul lor univers de gîndire, de războiul mondial şi de mizeria mondială, de tăria lumii şi de pacea lumii ?" (în volumul *Salba miresei*, p. 76).

Reiese din cele arătate că şi după Eliberare, creaţia lui Er. Wittstock urmează liniile de inspiraţie ale debutului său. În plus, se adînceşte problematica socială (*Fiul vizitiului*, *Olarii din Agnethendorf* — criza unei colectivităţi de meşteri olari care, exploataţi de burghezia din ţară şi străinătate, nu reuşesc să se smulgă din tiparele retrograde ale breslei ; acţiunea dramei e plasată în preajma primului război mondial).

Proza lui Erwin Wittstock, cu preferinţe evidente pentru analiza unor sentimente delicate (*Miesken şi Riesken*, *Holoş* etc.), egală şi echilibrată, este în genere lipsită de tensiune ; uneori

[29] „El povestea foarte puţin intuitiv şi noi încă nu văzuserăm gravuri care să ne stimuleze fantezia. Stăteam încovoiaţi, cufundaţi în noi şi ascultam speriaţi despre animalele sălbatice. Vedeam pe romani în cojoace brodate de duminică, pe femeile lor cu vălurile prinse după obiceiul străbun, pe fete ca „coiffele" legate în panglici bogate, cum stăteau în circ — cu cartea de rugăciuni în mîini — şi priveau jocurile sălbatice." Altfel spus, copiii populează circul roman cu gospodari saşi în solemne straie de sărbătoare !

înclinația către analiză se rezolvă prin abuz de comentariu (cf. volumul *Salba miresei*, p. 59, 149, 204 etc.).

Scriitorul se încadrează deci, pe de o parte, prin dezbaterea unei problematici specifice, în literatura regională a sașilor, pe de altă parte depășește aceste limite atît prin amploarea viziunii realist-critice (spre deosebire bunăoară de scriitorii unei generații anterioare ca Joh. Plattner, de pildă care tratau edulcorant aceleași probleme), cît și prin atitudinea receptivă față de problemele celorlalte naționalități din Transilvania, prin sensibilitatea deschisă către general-uman, prin climatul ușor filozofant al prozei sale.

Literatura săsească între cele două războaie înregistrează și numele lui Schuster Dutz, scriitor din Mediaș, născut în 1885.

O antologie din povestirile sale satirice[30] a apărut în românește sub titlul *Arta de a fluiera*, 1963.

Scrisul ironistului sas acuză prin tematică și ton unele înrudiri cu aspecte ale literaturii unui Daudet, Keller, Caragiale sau Bassarabescu, în măsura în care aceștia au făcut procesul satiric al micii provincii. Cu vădită plăcere Schuster Dutz practică persiflarea preocupărilor mărunte și a pretențiilor nemăsurate corelate acestora de micul burghez sas. Fără deosebită inventivitate, dar cu dezvoltat spirit de observație, el cultivă — predilect — povestirea satirică și versul umoristic pe linia unui Wilhelm Busch și totodată în spiritul tradiției locale medieșene [31].

Pornind de la porecla „*Fleosemächer*" (moftangii) dată locuitorilor Mediașului, scriitorul imaginează pe seama orașului natal o urbe fictivă, *Flausenburg* — un fel de Tarascon transilvănean, dar mai rigid, săsesc — , pe care o populează cu personajele povestirilor sale.

Flausenburghezii gîndesc rudimentar, au vanități nemăsurate și o pasiune neînfrînată pentru reprezentare în formule corporatiste. Astfel micul burg posedă trei organizații cetățenești (*Sfințire de steag*) în veșnică competiție pentru prestigiu, pentru maximă autoritate în orășel. Cele trei organizații sînt, în speță, un cor bărbătesc — cu tradiție și steag —, o organizație de pompieri voluntari — fără steag, dar cu o lanternă roșie la postul de comandă ca semn distinctiv — și clubul jucătorilor de popice numit „Sasule veghează". După dispute dure popicarii reușesc să capete aprobare de la muncipialitate pentru un steag, la sfințirea căruia participă notabilitățile și lumea mondenă a orașului. La festivitate se fac donații pentru asociație, fiecare donație fiind însoțită de donator cu o deviză :

„Preotul : «Fiți bărbați și statornici în credință ! Sf. Ap. Pavel către Corint. I. 16, 13 ».

. . . . . .

Deputatul : «Munca este podoaba cetățeanului ».

. . . . . .

Directorul gimnaziului : « Fidem genusque servabo ».

Căpitanul companiei de pompieri : «Împotriva focului, pentru apărarea aproapelui ! »

. . . . . .

Totul a mers strună. Numai farmacistul o sfeclise în grabă spunînd : «Per aspirin ad astra ! » Dar aproape nimeni nu băgase de seamă" (în vol. *Arta de a fluiera*, p. 19)

---

[30] Volumele publicate de Schuster Dutz : *Aus meinen Sommerferien. Lustige Gedichte* (Din vacanța mea de vară. Poezii amuzante), 1921 ; *Die Tarockpartie und andere lustige Geschichten* (Partida de tarok și alte povestiri amuzante), 1923 ; *Ein lustiges 1 × 1. Kinderverse* (O tablă a înmulțirii amuzantă. Versuri pentru copii), 1934 ; *Der gereimte Mensch. Eine Anatomie in Versen* (Omul rimat O anatomie în versuri), 1946. În 1925 editează revista „Beim Holderstrauch. Eine Monatszeitschrift für sächsische Heimatkunst" a cărei existență nu depășește anul de apariție.

[31] Începînd cu primul deceniu al secolului trecut, la Mediaș se dezvoltă o relativ abundentă literatură satirică locală, strîns legată de poezia populară săsească și scrisă în dialect, ilustrată de Simon Gottlieb Brandsch, Karl Römer, Georg Meyndt, Ernst Thullner Lehrer etc.

Alte povestiri demască egoismul agresiv al unor indivizi cu idealuri meschine (*O gospodină săsoaică la băi*), ridicolul unor forme fără substanţă (*Debutul Paulei*).

În *Arta de a fluiera*, Max, mezinul influentei familii Graeser, ştie să fluiere frumos. E unica lui însuşire. Deoarece nu poate găsi o slujbă potrivită, familia sugerează municipialităţii, prin numeroasele-i relaţii, să înfiinţeze o academie de fluierat artistic cu Max director. Căci — argumentează interesaţii — „Există oare (...) un instrument mai simplu şi mai ieftin decît buzele cînd formezi o mică pîlnie din ele? Şi cum şi-ar putea face ceasuri neuitate, tocmai ţăranul, decît fluierînd la coarnele plugului, în urma boilor, de pildă aria «Fii salutată lebăda mea scumpă !», sau călcînd cu şpriţuitoarea în spinare şi stropind viţa cu piatră vînătă în tactul unui vals de Chopin !" (p. 39).

O contribuţie însemnată la cunoaşterea mentalităţii burgheziei săseşti aduce romanul lui Otto. F. Jickeli : *Auf der großen Bach* (Strada gîrlei), 1957.

Amplă cronică a unei familii, romanul face istoricul a cinci generaţii de burghezi sibieni între 1800 şi 1914. Sînt înfăţişate episoade din viaţa domestică a unei familii de tîmplari, care, începînd modest, cu un atelier de mobilă ţărănească (lăzi mari, albastre, cu ornamente florale, pe care le exportă pînă în Orient), ajung în timp de 100 de ani la producţia serială de fabrică ; este vorba, cu alte cuvinte, de reflexul pe planul raporturilor umane al procesului epocal de trecere de la economia strîmtă a breslelor la dezvoltarea amplă a relaţiilor capitaliste şi a proletariatului, cu apariţia fenomenelor de concurenţă şi criză, a crahurilor financiare etc.

Schimbările economice survenite în răstimp de un secol remodelează şi mentalităţile transformările definindu-se în funcţie de vechea tradiţie burgheză. Georg Conrad, a cărui tine reţe coincide cu revoluţia din 1848, reprezintă încă idealul economic şi moral al breslei medie, vale : gospodărie închisă, prudenţă în relaţiile de producţie şi schimb, conştiinciozitate profesională, scrupulozitate, austeritate morală. Georg, Jini, soţia lui, şi Maria, cumnata, sînt purtă torii tradiţiei. Generaţia lor este susţinută de credinţa fermă în soliditatea, în întemeierea şi finalitatea morală a lumii pe care o reprezintă. Deşi nu lipsită de vicii şi de vicioşi (Adam, Fani, Lotti), ea păstrează întotdeauna, cu grijă, aparenţele demnităţii şi cinstei.

Spre sfîrşitul secolului însă, vechile valori încep să fie contestate. Noua generaţie de burghezi este întruchipată — în familie — de industriaşi cinici şi întreprinzători ca Fritz Wagner (care îşi concediază fără ezitare muncitorii sub acuzaţia de „agitaţie socialistă"), ori de figuri şterse, insignifiante, ca Loni, Iulius sau Mädi. Unele vlăstare suferă fascinaţia artei, au nostalgia creaţiei şi mari ambiţii intelectuale. Lipsiţi de geniu şi de voinţă, se ratează. Manfred, obsedat de ideea de a picta un magnific tablou care să-i aducă celebritate, nu reuşeşte decît să facă un copil nelegitim şi să moară de ftizie ; Lucas, care visează o catedră universitară în Germania şi realizarea unei istorii monumentale a artelor în Transilvania, ajunge să scrie doar un singur capitol şi moare alcoolic.

În această familie conservatoare şi conformistă, figură aparte face unchiul Karl. Ateu convins, el ţine — în berării — discursuri înflăcărate despre libertatea popoarelor, tună împotriva imoralităţii clerului, participă ca delegat al Transilvaniei la congresul de la Neapole al liberilor cugetători ; dar, în timpul revoluţiei de la 1848 se ascunde, de frică, în casa unui cizmar, unde îşi îneacă necazul în mîncare şi băutură.

Izbitor este însă nu ceea ce desparte generaţiile acestei familii, ci continuitatea modului lor de viaţă, permanenţele lor structurale. Frapantă este aplecarea statornică asupra vieţii casnice, interesul — aproape absolut — pentru materialităţi brute, lipsa de preocupare pentru politică şi istorie, pentru universal şi metafizic. Timp de 100 de ani oamenii se preocupă — temeinic şi concentrat — de un singur lucru : să *mănînce* şi să *bea* "Das einzige was sie

sich gönnten, und zwar im Übermafse gönnten, war gutes Essen und gutes Trinken"[32] p. 24 — în zilele de lucru, la nunți, cumetrii, aniversări, onomastice, petreceri, la sărbătorile legale, cetățenești, religioase și familiale care se țin lanț : "Das einzige was sie sich...

Toți sînt lacomi, pătimași de bani — cauză și scop ultim al tuturor acțiunilor lor. Fani Conrad se strecoară în familia unchiului Josef Schneider — pielar — pentru a-l moșteni pe el și pe nevastă-sa, soți fără copii ; Adam oscilează între Fani și Lotti, văduva pielarului, o compromite pe Lotti, fură testamentul lăsat de Schneider în favoarea lui Fani, iar cînd Lotti — cu care se căsătorise — se sinucide, se recăsătorește cu Fani, căreia îi revenise totuși moștenirea ; profesorul Lucas urmărind o căsătorie bogată o compromite pe Regi Conrad pentru a-l obliga pe tatăl ei să-i dea o zestre de proporții convenabile ; familia cămătarului Leonides face cu timpul o avere fabuloasă agonisită prin dobînzi excesive, căsătorii de interes, afaceri veroase etc.

Singura persoană cu concepții și structură antiburgheză din familie, pe parcursul unui veac, este Elisabeth. Se căsătorește cu Wagner (viitor tată al pomenitului Fritz), entuziasmată de legenda debitată în oraș pe seama acestuia — mult călătorit — cum că ar fi negustător de sclavi (și este adînc dezamăgită cînd Wagner îi mărturisește că n-a fost decît hamal în Africa). Are aristocratice preferințe pentru lux, mondenitate, extravaganță, aventură și frondă. Îi place să citească ghemuită în pat romane și să viseze. Are însă vitalitate scăzută și moare, tînără, de tuberculoză.

Participarea familiei la evenimentele politice și sociale e minimă. Astfel revoluția din 1848 se reduce la intervenția burlescă a mătușii Gusti — personaj mărunțel, bătăios și gurmand, în rochie de mătase neagră și scufă dantelată — , care izgonește din magazinul de coloniale al familiei Wagner o șleahtă de haimanale puse pe furtișag ; se mai vorbește apoi de niște ghete care printr-o neînțelegere duc la punerea lui Georg Conrad sub urmărire pentru jaf de către administrația Kossuth — fără consecințe, din fericire —, precum și de amărăciunea sibienilor de a fi ratat micul dejun din pricina asediului orașului la 11 martie 1848 (lui George Conrad nevasta îi trimite merinde pe cîmpul de bătaie !).

Adînc semnificativă este de asemenea reacția lui Joseph Schneider — aflător la Paris în 1792 — față de revoluția franceză : „Sie haben die Adligen umgebracht und auch dem König den Kopf geschlagen. Ich hab'mich um den *Skandal* (subl. n. — *V. N.*) wenig gekümmert. Was hat das mich angehangen?"[33] (p. 45).

Romanul lui Jickeli este conspectul critic al unor indici permanenți ai vieții burgheziei săsești. Nu în întregime realizat, căci autorului îi lipsește uneori distanțarea necesară de obiect, iar stufoasa materie epică a cărții nu este subordonată unei idei de bază, unificatoare. Greu de străbătut uneori din cauza abundenței de amănunte și a numărului mare de personaje, în majoritate palid individualizate (pînă și numele le sînt identice, împrejurare de altfel nu fără semnificație simbolică !), romanul rămîne un document prețios, revelator pentru contactul cu o *anumită* mentalitate a unei *anumite* burghezii.

★

Din generația prozatorilor tineri care polemizează de pe pozițiile socialismului cu tradiția săsească în aspectele ei negative, fără îndoială cel mai original și mai talentat este Paul Schuster. De fel din Sibiu (topografia orașului și a împrejurimilor sale joacă un rol important în majoritatea scrierilor lui), crescut într-un mediu mic burghez, scriitorul își depășește condiția socială prin poziția net antiburgheză pe care o adoptă în literatura sa.

---

[32] „Singurul lucru pe care și-l permiteau — și și-l permiteau din plin — era o hrană bună și o băutură bună".

[33] „Au omorît pe nobili, chiar și regelui i-au tăiat capul. Mie însă nu mi-a prea păsat de scandal. Ce mă privea?"

Paul Schuster este preocupat de psihologia mic-burgheză în diversele ei stări alotropice : filistinism, mărginire, egocentrism, pe de o parte, apologia aventurii, primejdiei, a riscului şi iraţionalului pe de altă parte. Creaţia sa literară de pînă acum va fi deci o suită de variaţii dialectice pe tema ipostazelor ideologice ale micii burghezii săseşti din perioada interbelică.

Prima lucrare a lui P. Schuster, romanul pentru tineret *Der Teufel und das Klosterfräulein*, 1955 (trad. rom. : Dracul şi domnişoara de la mănăstire, 1955), ilustrează conflictul între mentalitatea mic-burgheză — aici ca *şovăială* şi *teamă faţă de progres* — şi avîntul îndrăzneţ care răspunde cerinţelor noului. Intriga e simplă şi se rezumă la efortul încununat de succes al unor elevi ai liceului german din Sibiu de a reorganiza viaţa culturală a colectivităţii germane timorate de evenimentele războiului. Epicentrul intrigii îl constituie încercarea elevilor de a pune în scenă o piesă de Grabbe. Polemica vehementă cu elementele conservatoare, impermeabile la nou, şi în special cu tendinţele de mentorat ale bisericii, se împleteşte cu promovarea valorilor trainice ale tradiţiei culturale şi sociale a saşilor : respectul pentru cultură, spiritul camaraderesc şi sportiv, simţul practic şi organizatoric. Aventura în care se angajează grupul de şcolari reprezintă, în contextul dat, o acţiune pozitivă, ea trezeşte populaţia germană din amorţeala complexului naţional de vinovăţie şi a maniei colective a persecuţiei.

Cartea militează totodată pentru dezvoltarea unor relaţii sănătoase — în spiritul socialismului — între germani şi români.

Îndrăzneala, dorinţa de libertate, curajul, nu reprezintă însă totdeauna valori. Determinant este conţinutul practic, *social* al acestor categorii. Nuvela *Strahlenlose Sonne* (Soare fără raze), 1961, aparent povestire sportivă, este de fapt o serioasă dezbatere a acestei chestiuni. Doi tineri cu biografii vag sugerate, Steff, învăţător, şi Ruth fiica unui avocat din oraş, pleacă la schi. Pe munte, societatea o alcătuiesc obişnuiţi ai cabanelor : doi eterni jucători de şah, nişte surori vorbăreţe împreună cu însoţitorul lor fotograf amator etc.

Apariţia lui Volker — personalitate senzaţională — schimbă sensul excursiei celor doi, pe care, în urma unei dispute de principiu, îi antrenează într-o expediţie riscantă, primejduindu-le viaţa. Steff şi Ruth se reîntorc în oraş apăsaţi de întîmplările trăite.

Conflictul opune echilibrul, măsura, umanitatea, aventurii gratuite, riscului de dragul riscului, hybrisului. Disputa se duce mai întîi teoretic, în jurul poeziei lui Hölderlin, pe care Volker o interpretează, laolaltă cu epopeile homerice şi întreaga mitologie greacă, în sensul cultului pentru iraţional, pentru aventura absolută, fără finalitate umană.

Pornind de la versurile lui Hölderlin : «Wer bist du? Wie zu Beute breitet sich

Das Unermßliche vor dir sich aus ! »
(Dem Genius der Kühnheit) [34],

el face apologia primejdiei, a morţii care potenţează sentimentul vitalităţii : „Man müßte das allerdings selbst mitgemacht haben — er meine dies dauernde engste vis-a-vis mit dem Tod ; je größer die Gefahr in der man lebt desto stärker sei auch das Bewußtsein, das man lebe. Und wenn der Krieg überhaupt einen Sinn habe, sei es nur hierin zu sehen. Hierin allerdings ein

[34] „Cine eşti tu? Ca pentru pradă se desfăşoară infinitul în faţa ta? (*Către geniul îndrăznelii*).

tief ethisches [35] ", p. 52. Victimele războiului sînt pentru Volker „die bedaurlichen Begleitserscheinungen" (accidente regretabile). Steff ripostează citînd alte versuri din aceeaşi poezie :

«Ermahne, strafe, siege !
Und sichere stets der Wahrheit Majestät
Bis aus der Zeit geheimnisvoller Wiege.
Des Himmels Kind, der ewge Friede geht » [36].

şi insistă asupra necesităţii unei perceperi globale, căci — zice el — în creaţia lui Hölderlin îndrăzneala, spiritul războinic, sînt subordonate ideii de umanitate şi iubire. [37]

Treptat, dialogul care fusese la început un simplu duel verbal între doi bărbaţi de spirit ce caută să se impună în ochii femeii care îi asistă, se transformă în lupta necruţătoare dintre două ideologii incompatibile. Dar, după cît se pare, pe tărîm teoretic Volker nu poate fi doborît, argumentele sale sînt iraţionale şi, după cum el însuşi spune, ilogicul nu poate fi învins de logică. Rezolvarea crizei va fi posibilă numai prin mutarea disputei pe plan practic în momentul cînd Volker, pornind pe un drum interzis iarna, îşi riscă propria viaţă, pe aceea a lui Steff (care primeşte provocarea la un tur de forţă pentru a nu părea laş — ulterior el va înţelege că tocmai acceptarea a fost în cazul dat o *slăbiciune*) şi pe a lui Ruth, care — prostuţă — îl urmează fascinată de curajul său nebunesc. În aplicarea practică a teoriilor profesate, apare întreaga monstruozitate a „curajului" preconizat de Volker. Riscul inutil, căutat din setea nelimitată de aventură, eroismul fără obiect sînt osîndite nu de postulate şi argumente, ci de însăşi viaţa. Ele apar acum vizibil ca fenomene antiumane care atentează la însăşi existenţa fizică a colectivităţii. Turiştii, urmărind încordaţi şi revoltaţi de la cabană jocul schiorilor — Volker şi Ruth — cu moartea, au conştiinţa că asistă neputincioşi la o crimă. Cele întîmplate dau dreptul cabanierului şi lui Steff ca în numele raţiunii să-i refuze lui Volker intrarea în cabană, gest echivalînd cu izgonirea acestuia din colectivitate.

---

[35] „Negreşit, trebuie să fi trăit tu însuţi în apropierea permanentă a morţii căci — crede el — cu cît e mai mare primejdia, cu atît mai puternică este şi conştiinţa că trăieşti. Şi dacă în genere războiul are un sens, el trebuie căutat numai aici. Aici, negreşit există un adînc sens etic".

[36] „Îndeamnă, pedepseşte, învinge !
Şi apără pururi majestatea adevărului
Pînă ce din leagănul tainic al timpului
Va ieşi copilul cerului, pacea eternă".

[37] „Auch er Steff habe seine Lieblingsstellen, seine Lieblingsgedichte. Und Volkers Lieblingsstellen gehören mit dazu. Diese aber, nähmlich die kämpferisch — pathetischen, die kühnen, liebe er gerade darum und umso mehr, weil er zugleich jene andern kenne, in denen des Dichters Sehnsucht nach menschlicher Wärme, nach Geborgenheit und Liebe entbrenne. Die Kühnheit, das Abenteuer im Irrationalen ! Unsinn, nichts ale Unsinn ! Einen ganzen Haufen könnte man dagegen einwenden. Mit Argumenten, die einem Hölderlins Gedichte, die griechische Mythologie, selbst gaben. Man brauche bloss an das Massgefühl der Griechen . . . zu erinnern. . . . Und als ob Hölderlin nicht auch dies Massgefühl in sich gehabt hätte ! ! *An den Genius Griechenlands* in der es eindeutig hiess : auf Liebe gründest du dein Reich. Liebe und Harmonie suchten gewiss keine Abenteuer im Unermesslichen" (p. 63—64). (Şi el Steff are pasajele sale preferate, poeziile sale preferate. Şi între ele sînt şi pasajele preferate ale lui Volker. Pe acestea însă, pe acestea războinice, patetice, îndrăzneţe, le iubeşte tocmai de aceea şi cu atît mai mult cu cît le cunoaşte pe celelalte în care se aprinde nostalgia poetului, dorul lui de căldură omenească, de linişte şi de iubire. Îndrăzneala ! Aventura în iraţional ! Absurd, nimic mai mult decît absurd ! O mulţime de lucruri s-ar putea obiecta ! Cu argumente luate din poeziile lui Hölderlin, din mitologia greacă. Să ne gîndim numai la sentimentul măsurii pe care îl aveau grecii. . . Ca şi cînd Hölderlin n-ar fi cunoscut şi el acest sentiment al echilibrului ! ! În poezia *Către Geniul Greciei* se spune limpede : pe iubire îţi întemeiezi împărăţia. Doar dragostea şi armonia n-au nimic de-a face cu aventura în iraţional).

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Povestirea avertizează eficace asupra periculoasei forțe de atracție a opiniilor unui Volker — la urma urmei, expresie figurată a tezelor filozofice ale fascismului.

Prin structură, ideație, configurare a personajelor, povestirea are unele afinități cu nuvela *Mario und der Zauberer* (Mario și vrăjitorul) — fascinația hipnotică exercitată de fascism asupra celor slabi — și, oarecum, cu romanul *Zauberberg* (Muntele magic) — formarea unui tînăr, lipsit de personalitate și convingeri, obligat să aleagă între două lumi (însemnînd viața și moartea, democrația și tirania, rațiunea și subconștientul), în ambianță alpină, înzăpezită, explicit opusă orașului, șesului — ale lui Th. Mann.

Nuvelele *Februarglut* (Văpaie de februarie), în „Neue Literatur", 1963, nr. 1, și *Yoko und Tadaschi*, în „Neue Literatur", 1963, nr. 6 și 1964, nr. 1, sînt, ca o replică, narațiuni construite pe tema eroismului autentic, a abnegației pentru un țel superior.

Prima nuvelă relatează întîmplările vieții unui ucenic orfan și evenimentele care fac din acesta un luptător comunist, în preziua lui februarie 1933. E un soi de mic *Bildungsroman* în care curajul, sacrificiul, libertatea nu sînt noțiuni vagi, plutind în spații, ci funcții umane legate concret de realitatea luptei de clasă. Eroismul dezvăluie aici nu numai tărie de caracter, dar și noblețe de *gîndire*; totodată, el apare nu numai ca un act individual, deliberat, dar și ca o necesitate colectivă, ca un produs al legității sociale. Evidența acestor împrejurări o subliniază și cuvintele pe care un bătrîn muncitor le rostește la un miting: „Genossen! es ist soeben viel über Heldentum gesprochen worden. Zu viel, meine ich. Was wir tun, ist nichts Außergewöhnliches. Es ist nur schwer. Aver es ist logisch. Nicht Begeisterung für Heldentaten hat uns zusammengebracht, sondern klares, vernünfti ges Denken ... Doch wenige haben die Kraft auch so zu leben und zu handeln, wie sie denken. Bei uns sammelt sich beides. Das Denken und die Kraft ... Tut eure Pflicht. Aber nicht bis ins Sinnlose hinein. Ihr sollt die Letzten sein, die weichen. Aber ihr sollt euch nicht starrsinnig Gefahren aussetzen... Zusammenstöße mit der Polizei sind niemals unser Zweck — sondern höchstens unvermeidliche Begleiterscheinungen... Soviel über unser Heldentum Genossen" [38] (p. 82—83).

În cealaltă nuvelă, doi copii japonezi folosiți într-un circ ambulant pentru numere de senzație nu vor să-și mai îndure condiția respingătoare și, cu prilejul unui popas la Sibiu, încearcă — fără succes — să fugă. Aventura în care cei doi s-au angajat, de fapt fără șanse, apare în povestire cu frumusețea tristă, dar stenică a unei mici bătălii pierdute pentru libertate și demnitate omenească, în care inevitabilul înfrîngerii subliniază splendoarea — aici miniaturală — a luptei pentru un ideal.

Problematica specifică a realității săsești este amplu abordată de Paul Schuster în *Fünf Liter Zuika*, roman apărut în 1961.

Romanul se constituie ca un document fidel al mentalității micii burghezii săsești, rurale, al iluziilor și prejudecăților ei, urmărind în ultimă analiză demonstrarea subtilă a rolului pe care condițiile sociale îl au în formarea conștiințelor.

Romanul [39] este istoria eforturilor zadarnice ale mijlocașului Thomas Schieb din Kleinsommerberg de a-și depăși starea și a intra în rîndul sătenilor avuți.

---

[38] Tovarăși! S-a vorbit mult despre eroism. Cred, prea mult. Este numai greu. Dar este logic. Nu entuziasmul pentru fapte de vitejie ne-a adus împreună, ci o gîndire clară, rațională. ... Totuși, puțini au forța de a trăi și acționa așa cum gîndesc. La noi gîndirea și forța se îmbină ... Făceți-vă datoria. Dar nu pînă la absurd. Să fiți ultimii care să cedați. Dar să nu vă expuneți cu îndărătnicie primejdiei ... Ciocnirile cu poliția nu sînt scopul nostru, ci cel mult accidente regretabile... Atît despre eroismul nostru, tovarăși".

[39] Aprecierile se referă numai la primul volum, volumul al II-lea fiind în curs de apariție.

Atîta timp cît ridicarea sa nu se ciocnește de interesele chiaburului Reicheln Karl [40], Thummes (Thomas) reușește în tot ce întreprinde. De îndată însă ce prosperitatea gospodăriei sale, și o dată cu aceasta prestigiul său crescînd, contravin intereselor directe ale lui Reicheln, el este pe îndelete, dar fără milă, ruinat de acesta. Thummes începe prin a se împotrivi chiaburului pe care îl simte instinctiv dușmănos, dar poziția sa socială de mijloc, teama de a nu i se arunca acuzația de „bolșevic", de conductor al nemulțumiților satului, îl împing la compromisuri.

Eșecul lui Thummes denunță inconsistența și fariseismul teoriilor despre „autonomia săsească" și „unitatea germană". Căci Thummes pierde partida deși întrunește toate însușirile cerute unui gospodar sas model, iar Reicheln Karl, în ciuda naționalismului pe care îl afișează, se aliază fără șovăire cu exploatatori români (Badiu Andrei) în dauna conaționalilor săi.

Marea criză economică mondială de la sfîrșitul deceniului al treilea are ecou și în Kleinsommerberg prin filialele transilvănene ale fabricii de brînzeturi „Kolmag" din Köln și ale societății de comerț cu semințe pentru plante furajere „Weizsäcker" din Hamburg, întreaga comună fiind împărțită în două tabere învrăjbite de concurență : cultivatorii de furaje de o parte crescătorii de vaci cu lapte, de alta. Împrejurarea ilustrează complicatul mecanism al luptei pentru profit și, mai cu seamă, ideea de înlănțuire a fenomenelor, în vădită polemică cu formula ideologică tradițională a universului săsesc închis, „de sine stătător".

Ca structură psihică, compoziția populației romanului este polară. La un pol, lumea plină de respect față de trecut, autorități și biserică, alcătuită din cei care se încadrează din convingere tradiției, muncind și trăind în acord cu cerințele religiei și ale legilor (familia Schieb), dar și din ipocriți interesați în cultivarea ideii unității săsești (Reicheln Karl) ; deși retrogradă, această lume are o minuțioasă și — aparent — perfectă organizare lăuntrică : întreaga populație în funcție de vîrstă și sex activează în diverse organizații obștești, cu orientare, de altfel, strict conservatoare. La celălalt pol, nonconformiștii, aventurieri ca Seiferth Bill „americanul", emigrant sas care, reîntors, scandalizează satul căsătorindu-se cu o româncă, evitînd biserica și amețindu-și — maliție — interlocutorii cu limbajul său țesut din metafore și aluzii, sau ca melancolicul Piter Tischler revenit din război șapte ani după încheierea păcii, care a trecut prin multe și vede mai departe decît consătenii săi, sau ca Albu Ion, suspectat fără temei de fapt de „bolșevism". Toți, oameni umblați în lume, ieșiți din cercul magic al tradițiilor, aducînd cu ei neîncrederea în „ordinea săsească", în temeinicia vechilor rînduieli, ei subminează convingerile gregare ale stării de mijloc, caracterizate prin lipsă de orizont și receptivitate, prin oroare față de „nou" și de „străin".

O preocupare majoră a romanului este încercarea de a dezvălui *cauzele* fenomenelor sociale și politice, legătura dintre ele. Se analizează competent și convingător felul în care s-a răspîndit ideologia fascistă în Transilvania, prin specularea necesităților colectivității săsești, prin exploatarea tradiției sociale locale, a aspirațiilor naționale, prin folosirea presei și chiar a bibliei. Ni se comunică de asemenea imaginea vie a felului în care a acționat mecanismul economic capitalist, al exploatării mascate de birocrație, de peroratia demagogică a presei burgheze și de biserică. În legătură cu criza, spre exemplu, li se dau țăranilor năuciți tot soiul de explicații fantastice. Preotul Liebhardt susține că ea este o „încercare a Domnului" ; un oarecare Schemmel, de la oraș, îi șoptește tainic lui Thummes că izvorul crizei stă în nerespectarea celei de-a doua porunci, „să sfințești duminica" ; iar „Siebenbürgisch-deutsche Tageblatt" clamează înverșunat că de vină sînt tratatul de la Versailles și evreii.

Elemente epice cu implicații asociative, construite în tehnica leitmotivului, vin să aprofundeze — prin sugestie — autenticitatea relatării. Astfel, cele „cinci sticle de țuică" primite în dar de Thummes la căsătorie și pe care se hotărăște să le desfunde la nunta primului său fiu,

[40] Personajul este fin realizat. Autorul îi îngăduie unele însușiri reale (nu incompatibile însă cu situația sa de exploatator rutinat) : sîrguință, îndemînare, spirit practic și organizatoric.

dar pe care le va deschide în împrejurări neașteptate, sugerează, ca o mărturie ironică, netemeinicia teoriei autonomiei individului față de condițiile sociale. Valoare simbolică are și destinul broșurii pe care Thummes o capătă de la un soldat comunist în gară la Viena în 1918, cărticică pe care o păstrează dar nu are curiozitatea s-o deschidă niciodată, și care este *Manifestul comunist*. Semnificație simbolică are și Biblia primită dar de nuntă de la preot și care stă în odaia de oaspeți la oglindă, lîngă buchetul nupțial. La fel „Calendarul creștin" și manualul de cultivare a merilor pe care le citește bătrînul Schieb. Le fel ziarul „Siebenbürgisch-deutsche Tageblatt", „die grösste Sachsenzeitung auf der ganzen Welt", în care „Der Thummes liexst gewissenhaft, sozusagen organisiert" [41] (p. 446).

Schuster folosește abundent în *Fünf Liter Zuika* stilul indirect liber, ceea ce îi îngăduie să se identifice aparent, ca poziție, cu eroii și să creeze un climat de pseudoobiectivitate fenomenologică, ceea ce face mai izbitoare și mai grăitoare adevărurile ilustrate de romanul său țărănesc.

Satira este modalitatea dominantă a cărții și scriitorul știe să împletească cu gust sigur umorul gras, suculent, poporan, cu ironia fină. Subtitlul cărții și titlurile capitolelor, de pildă, împrumută factura și dimensiunile pe care acestea le aveau în vechiul roman de aventuri : „Das vierte Kapitel legt besonderes Gewicht auf eine Ohrfeige mit der ein ganz unglaubliches Menschenschicksal anfängt und schildert die traurigen Umstände, under welchen ein anderes Leben aufhört" [42]. Solemnitatea procedeului, luată în răspăr de conținutul formulărilor, manevră stilistică folosită în aceleași condiții și de alți autori moderni, are însă *anume* aici o eficacitate sporită : mentalitatea tradițională săsească, caracterul ei îngust [43], anacronic, provincial, veleitățile ei sînt persiflate atît prin zeflemea evidentă, cît și prin sugestia livrească discretă.

Cu o remarcabilă virtuozitate sînt mînuite neologismul, jargonismul, expresia populară, proverbul, pilda biblică.

★

Critica vechilor stări de lucruri o realizează într-o manieră mai generală și o serie de alte romane ample [44].

Astfel romanul lui J. Hübner, *Die Heilmanns*, 1956, este cronica de familie a trei generații de țărani șvabi (1880—1950), ce ilustrează procesul diferențierilor sociale, lupta dintre sărăcime și chiaburi pentru stăpînirea pășunilor comunale, fascizarea parțială a satului șvab prin înființarea de organizații naziste și, în sfîrșit, Eliberarea, cooperativizarea și rezolvarea justă a problemelor sociale și naționale.

Premisele apariției fascismului în Banat sînt descrise de Andreas A. Lillin [45] în *Jetzt, da das Korn gemahlen* (Acum cînd grîul s-a măcinat), 1957, roman amplu și ambițios, abundent în personaje, evenimente și locuri de acțiune, cu o substanță epică stufoasă, dar din păcate diluată.

---

[41] „Cel mai mare ziar săsesc din lume. Thummes îl citește conștiincios, ca să zicem așa, organizat".

[42] „Capitolul patru acordă deosebită atenție unei urecheli cu care începe un destin omenesc de necrezut și descrie împrejurările triste în care se încheie un altul."

[43] O anecdotă cu tîlc povestește Seiferth Bill. Se întîlnește întîmplător la New York cu două fete săsoaice necunoscute, primii compatrioți întîlniți în America ; stau de vorbă, iar la despărțire el, Bill, mulțumește fetelor pentru a-i fi prilejuit un schimb de cuvinte în graiul natal, lucru rar în marele oraș : fetele rămîn descumpănite : cum se vorbește rar săsească la New York cînd ele vorbesc între ele numai săsește ! ?

[44] Pentru un plus de informații, vezi H. Stănescu, *Aspecte ale reflectării luptei antifasciste în romanele scriitorilor de limbă germană din România*, în „Analele Universității București, Seria Științe sociale, 1961, nr. 23, p. 389—399.

[45] Scriitorul s-a afirmat și cu romanul *Die zehnte Muse* (A zecea muză), București, 1963, care dezbate probleme ale creației literare contemporane, oglindind și schimbările survenite în conștiința oamenilor de azi.

Preocupat mai puţin de analiza cauzelor fenomenelor sociale, comunicînd însă o experienţă de viaţă autentică, romanul Hertei Ligeti [46] *Die Sterne verloschen nicht*, 1959 (trad. rom. : Stelele nu se sting, 1962) zugrăveşte perioada anilor 1934—1945 în lumea luptătorilor antifaşti şi a lagărelor de concentrare naziste, din perspectiva unui martor ocular. Romanul este vast, cu personaje numeroase aparţinînd unor generaţii diferite, cu acţiune abundentă şi diversă (desfăşurată în afara graniţelor ţării, în Austria, Belgia, Polonia, Spania etc.), ale cărei fire sînt legate prin soarta a două familii de muncitori vienezi. Comentariul autoarei e discret, relatarea echilibrată şi sobră.

Majoritatea povestirilor lui A. Breitenhofer, grupate în volumele : *Aus unseren Tagen* (Din zilele noastre), 1958, *Die Lehrjahre des Fr. Jakobi* (Anii de ucenicie a lui Fr. Jakobi), 1961 (trad. rom. în 1961), *Das Wunderkind und andere Erzählungen* (Copilul minune şi alte povestiri), 1962, dezvoltă teme industriale, mai exact, aspecte din viaţa muncitorilor după Eliberare. Sînt scurte naraţiuni în care se demonstrează concret, prin intermediul unor personaje rapid creionate, prin fabulaţii simple, superioritatea regimului democrat-popular, însuşirile etice ale muncitorului înaintat — solidaritate, umanitate, inteligenţă, energie.

Mediul muncitoresc este în general văzut dinlăuntru. Se adoptă uneori însă şi puncte de vedere exterioare, introducîndu-se în sfera de viaţă a muncitorimii personaje aparţinînd, prin origine, lumii burgheze. Aceştia, renunţînd treptat la atitudinile lor rezervate, uneori chiar duşmănoase (*Undiţa*), sînt cîştigaţi prin convingere şi puterea exemplului pentru socialism (*Undiţa, Strict confidenţial*). Naraţiunea are de cele mai multe ori o construcţie lineară — adesea relatare a amintirilor cuiva (*Ucenicia lui Fr. Jakobi, Strict confidenţial, Al 15-lea* etc.). Arta scriitorului e lipsită de orice artificiu, sensibilitatea lui este optimistă şi senină.

A. Breitenhofer [47] nu este preocupat în literatura sa de problemele specifice ale minorităţii germane.

O tematică oarecum asemănătoare, filtrată însă printr-un temperament înclinat spre ironie şi satiră, cultivă şi Fr. Bulhardt, cunoscut atît ca poet [48], cît şi ca prozator. Volumul său de proză *Ein Scherbenbeweis*, 1961 (trad. rom. : Praştia, 1963), este alcătuit din scurte povestiri cu caracter demascator. Provincia ardeleană cuprinsă de fascism (*Praştia, Monumentul, Jellinek*), oroarea burgheză faţă de omul de culoare (*Bob Smith*) apar într-o lumină grotescă, care evidenţiază absurdul şi inumanitatea situaţiilor evocate. Foloseşte cu eficacitate critică citatul fascist, are vervă satirică şi e un iscusit creator de tensiune.

Scris cu mult farmec şi devăluind în mod original ficţiunea „unităţii germane", romanul lui Fr. Storch [49].

---

[46] A mai publicat două volume de proză : *Drei Dorfgeschichten. Kurzerzählungen* (Trei povestiri din viaţa satului. Schiţe), Bucureşti, 1954, şi *Die Unverzagten* (Neînfricaţii). Bucureşti 1956.

[47] Alte volume ale lui A. Breitenhofer : *Sieg in der Arbeiterstadt* (Victorie în oraşul muncitoresc), Bucureşti, 1951 — roman, şi *Im Land der Skipetaren* (În ţara schipetarilor), Bucureşti, 1959 — reportaje din Albania.

[48] Volume de poezii : *Auf gleichem Weg* (Pe acelaşi drum), Bucureşti, 1953 : *Der Auftrag* (Misiunea), Bucureşti, 1955 ; *Unsere Heimat* (Ţara noastră), Bucureşti 1957 ! *Der Kampf geht weiter* (Lupta continuă), Bucureşti, 1959.

[49] Acelaşi autor a mai publicat : *Die Ziehharmonika. Erzählungen* (Armonica. Povestiri) Bucureşti, 1962, şi romanul ştiinţifico-fantastic *Gebannte Schatten*, Bucureşti, 1959 (traducere românească „*Umbre încătuşate*", 1961).

Im Krawallhaus. Ein Lausbub entdeckt die Welt (În casa zgomotoasă. Un pici descoperă lumea), 1963, înfățișează istoria unei copilării. Un băiețel descoperă treptat lumea, începînd cu casa mizeră în care locuiesc 32 de familii nevoiașe și încheiînd cu exploatarea capitalistă, teroarea Siguranței și războiul.

De la început chiar, percepțiile copilului sînt de natură socială ; află de ce nu i se poate cumpăra o tricicletă : banii se fac la fabrica de bani de unde nu-i pot lua decît miniștrii și regii ! Încercînd să dobîndească suma de bani necesară pentru tricicleta îndelung visată, băiatul este pe rînd : „enfant de chœur", clopotar, sobar, comisionar al firmei Engrich & Co. — situații tragicomice soldate invariabil cu înfrîngeri pentru micul muncitor.

În multiplele-i slujbe — și aventuri — , care sînt în fond prilejuri de a cunoaște direct nedreptatea socială, băiatul întîlnește o întreagă galerie de tipuri : judecătorul Novak, ucigașul pisicii Minka, învinovățită de dispariția unor porumbei ; avocatul Balthazar Keppitsch, răspunzător de concedierea băiatului din postul de comisionar ; văduva Ana Zornig, locuind atît de departe încît strada nu mai poartă nume și casa nu mai are număr ; profesorul Pankratius, care lovește degetele copiilor cu nuiaua ; tocilarul revoltat ; ceasornicarul zgîrcit ; mecanicul Fieraru, „recrutul" comunist urmărit de Siguranță ; Wanja, ofițerul rus, ș.a.

Băiatul are curiozitățile firești ale copilului : vrea să știe dacă Fecioara Maria face într-adevăr minuni, cum arată un canal de scurgere și cum este un bal mascat, vorbește cu pisicile, cîinii, găinile, sperînd să afle dacă au fost cîndva oameni.

Experiența sa de viață este însă esențial realistă. Împrejurările în care trăiește îl modelează pe băiat, făcîndu-l să cîștige reflexe de adaptare și deprinderi practice pozitive. Devine un mic picaro mobil, descurcăreț, dar păstrînd încă prea multă ingenuitate pentru a ieși cu fața curată din toate situațiile.

Distanțarea de perspectiva copilului se realizează prin introducerea — care reușește totuși să *nu* supere — a unor judecăți făcute de copil, dar care îi depășesc posibilitățile naturale, printr-o anumită coordonare a episoadelor care face ca băiatul să treacă prin experiențe din ce în ce mai importante ca semnificație socială și, în sfîrșit, printr-o prozaizare a experiențelor copilăriei, mai exact, prin reducerea reprezentării lumii de la proporțiile fantasticului familiar și comun copiilor la dimensiuni reale. Stilistic, acest lucru se realizează prin joc de metafore :... „sogar die alte Janitsch Néni erzählte oft von Menschen die in Wirklichkeit Teufel waren und sich gegenseitig mit Haut und Haar gefressen haben. Und gab es vielleicht keine Prinzen, die verzaubert waren und als Kröte oder Esel weiter leben mussten? Mutter kannte selber einen Bürgermeister, der ein grosser Hornochs war und darum nicht einmal gesuche unterschreiben wollte. Einmal schimpfte sie über eine Frau, die früher ein braves Mädel gewesen, sich dann aber in eine Schlange verwandelt hat, mit der man keine zwei Worte mehr reden konnte und die sich ewig um die Männer ringelt.

Auch Vetter Sepp hat solch verdrehte Wesen oft gesehen. Ein Freund von ihm der immer mit den Hühnern schlafen ging, ist jetzt eine richtige Nabteule, ein anderer ein leichter Vogel, und sein eigener Grossvater, kaum zu glauben, ein chrummiger Bär" [50] (p. 21).

---

[50] „... Chiar mătușa Janitsch povestea adesea despre oameni care în realitate erau draci și se mîncau între ei (expr. „mit Haut und Haar" — cu piele și păr — înseamnă „în întregime, cu totul"). Și nu existau oare prinți vrăjiți care trebuiau să trăiască ca broaște țestoase ori măgari? Chiar mama cunoștea un primar care era un mare rinocer și de aceea nu voia să iscălească nici măcar petiții. Odată mama ocărîse pe o femeie care înainte fusese o fată cuminte, iar acum devenise un șarpe cu care nu mai puteai schimba o vorbă și care se răsucea mereu în jurul bărbaților. Unchiul Sepp văzuse și el asemenea ființe sucite. Un prieten al lui care se culca mereu cu găinile devenise o adevărată cucuvaie, un altul, o pasăre ușuratică, și propriul lui bunic — de necrezut — un urs mormăitor."

Relatarea are limpezime şi vioiciune. Cartea este scrisă simplu, cu prospeţimea stilului verbal; influenţele populare dialectale se îmbină cu o expresie concentrată şi asociaţii neaşteptate: „Die Luft war dick zum Ersticken und schmeckte nach Unglück und Terepentin" (aerul era gros să te sufoci şi avea gust de nenorocire şi terebentină), (p. 24). etc.

★

Lirica germană din ţara noastră a cunoscut în ultimii ani o importantă dezvoltare. În ultimele două decenii poeţii de limbă germană au publicat în periodice sau în volume versuri care, grupate, alcătuiesc o producţie lirică considerabilă.

Cel mai de seamă poet de limbă germană din ţara noastră este, fără îndoială, Alfred Margul Sperber. Poetul e originar din Bucovina (n. 1898). Perioada sa de formaţie coincide cu primele decenii ale secolului, cînd, în lume, relaţiile sociale generate de capitalismul monopolist se dezumanizau treptat. Poetul se simte înstrăinat ca şi marii săi contemporani, Rilke, Kafka, Werfel, însinguraţi şi izolaţi în mijlocul unei lumi terifiante şi impenetrabile. Rămîne totuşi încrezător în umanitate şi devotat unui ideal de puritate şi frumuseţe. De altfel poetul a intrat de timpuriu în legătură cu mişcarea muncitorească, împrejurare care nu va rămîne fără ecou direct în creaţia sa.

Umanismul lui Sperber este complex. Are *comun* cu lirica curentelor literare neconformiste din primele decenii ale veacului, îndepărtarea de societatea contemporană şi un anume refugiu în atemporal. Îl *despart* de ea, gestul activ, protestatar, apărarea mulţimilor nedreptăţite; la acestea se adaugă cultivarea formei clasice, respectul pentru raţiune şi armonie.

Poeziile mai vechi ale lui Sperber [51] (1920—1940) sînt nostalgice, vădesc sentimentul distanţării de universul ambiant; de aici întoarcerea la copilăria transparentă, gravată fin de intuiţii:

„Als er wandern sah die Wolke weit
Weinte in ihm ungelebte Zeit;
Und mit seiner kleinen Knabenhand
Griff er nach dem Licht
Das immer ferner schwand" [52]
(*Die Sage vom Sommer*, din *Taten und Träume*)

Sentimentul solitudinii îşi găseşte dezlegare şi în descoperirea lumii vegetale sau în emoţia erotică.

---

[51] Poeziile mai vechi au apărut în volumele: *Der Blizzeard*, 1922, *Gleichnisse der Landschaft* (Metaforele peisajului), Storojineţ, 1934; *Geheimniss und Verzicht* (Taină şi renunţare), 1939. Poeziile scrise după 1944, împreună cu unele piese mai vechi, au alcătuit volumele: *Zeuge der Zeit* (Martor al timpului), Bucureşti. 1951; *Ausblick und Rückschau* (Perspectivă şi retrospectivă), Bucureşti, 1955; *Mit offenen Augen* (Cu ochii deschişi), Bucureşti, 1956; *Taten und Träume* (Fapte şi visuri), Bucureşti, 1959; *Unsterblicher August* (Nemuritorul August), Bucureşti, 1959; *Sternstunden der Liebe* (Orele înstelate ale iubirii), Bucureşti, 1963.

[52] „Văzînd norul călătorind departe
Netrăitul timp, în el replîngea.
Şi mîna-i mică de copil voia
S-atingă lumina
Ce se pierdea — mereu tot mai departe".
(*Legenda verii*)

Natura este receptată reflexiv: imaginea unui copac cu coroana în lumină și rădăcini înfipte în întuneric simbolizează existența umană, joc dialectic al plăcerii și suferinței:

„Wie lebt'ich wär ich nicht von Lust getränkt
Und wie ertrüg'ich Lust, verschlöss sich mir
Das tiefe Wunder, das die Trauer schenkt,
mir: einst zum Mensch enstanden aus dem Tier" [53]

(*Die Baumterzinen*. din *Taten und Träume*)

Dragostea este nerealizată, inconsistentă, femeia iubită — o oglindă pe luciul căreia imaginile alunecă unele după altele în neant:

„Denn sie und ich und alle die dir nahten
Sind deine Träume: du behältst sie nicht.
Und wenn sie dann aus deinem Rahmen traten
Strahlst du in kaltem, umberührtem Licht" [54]

(*An die Erträumte*, din ciclul *Strophem um eine Frau*, în volumul *Stern-stunden der Liebe*)

În genere femeia, în fragilitatea ei, îi e poetului simbol al perisabilității, al implacabilei instabilități a universului:

„Die andere Frauen alle sind den weichen
Und leisen Dingen: Wolken, Wiesen, Wind,
Den Träumen und dem Heimweh zu vergleichen
Die schön wie sie, wie sie vergänglich sind" [55].

(*An die Ertröumte*)

Este frecventă asocierea metaforică a femeii cu peisajul, ca spre pildă în *Etymologie*, poezie oarecum manieristă, dar grațioasă și muzicală prin aliterații:

„Dein Mund ward Mond, die Stirne Stern,
Die Kehle kühle, fremd und fern;
Dein Herz ist Herbst und Herd dem Gast,

---

53 „Cum aș putea trăi nepătruns de plăcere
Și cum aș îndura plăcerea de n-aș cunoaște
Adîncul miracol pe care tristețea mi-l dăruie
Mie, omului cîndva născut din animal".
(*Terținele copacului*)

54 „Căci ei și eu și toți ce ți-au fost aproape
Sînt visurile tale ce nu ți le-amintești,
Cînd ele din cleștar afară se strecoară
În rece, neatinsă, lumină strălucești".
(*La cea visată*, din ciclul *Strofe pentru o femeie*)

55 „Celelalte femei sînt toate asemeni
Lucrurilor moi și ușoare: norilor, cîmpiilor, vîntului,
Dorului de casă și viselor,
Care, frumoase ca ele, ca ele repede pier"
(*La cea visată*)

Dein Haar die Harfe seiner Rast;
Dein Auge Alge, Salz und See.
Die Wimper Winter,
Wind und Schnee,
Und Braue Tau und Träne Traum,
Und Schulter Schatten, Scham und Schaum" [56].

(*Ethymologie*, din *Strophen um eine Frau*)

Un alt aspect al creației mai vechi a poetului este refugiul melancolic în trecutul dispărut, nostalgia pierdutei armonii a anticilor. Ciclul de inspirație mitologică *Lethe und Liebe. Ein Griechischer Sagenkranz* (Lethe și iubire. Un ciclu de legende grecești), 1940—1941, tratează modern legendarica greacă încărcînd-o de un sentiment de tristețe difuză, interiorizată :

„Wieviel des blasen Lichts verrann !
Sein dunkles Schauen fasst es nicht
Und nicht entlässt aus ihrem Bann
Die Schwermut dieses Angesicht" [57].

(*Der Faun*)

În poezia dintre cele două războaie a lui Sperber, influența lui Rilke se face simțită mai cu seamă în frecvența imaginii dematerializate, fluide, în alb-negru :

„Das Kind im langen Hemde
Fühlte es nahn im Traum :
Durch die Tür aus schwarzer Fremde
Wehte es kühl in dem Raum.
Und am Morgen, als es durchs Fenster sah,
Wusste es nicht mehr,
Wie ihm geschah :
Da war alles im Kreis
Weit, weich und weiss
Weglos, reglos, dicht

---

[56] „Gura ta era luna, fruntea stelele,
Gîtul răcoare — străin depărtat,
Inima ta e toamna și vatra oaspetelui,
Părul tău harfa odihnei tale.

Ochiul tău algă, soare și mare,
Pleoapele iarnă, vînt și zăpadă,
Sprincenele rouă, lacrămile vis,
Umerii umbră, sfială și spumă"
(*Etimologie*)

[57] „Privirea sa întunecată nu știa
Cîtă lumină pală se scurgea,
Chipul,
Melancolia cu a ei vraja nu-l părăsea".
(*Faunul*)

Licht, Licht, kaltes Licht –
Und das Kind begriff nicht
Und weinte leis" [58].
(*Aus der Kindheit*, din *Taten und Träume*)

De asemenea, sugestii dezvoltate creator de poet au fost asimilate din poezia lui Trakl (*Dinge im Spiegel* – Lucruri în oglindă), și în genere din poezia expresioniștilor germani :

„Aber ringsum atmete weit
Funkelnde Nacht voller Sterne,
Und die Wälder rauschten die Zeit
In die Strömende Ferne" [59].
(*Souvenir de la lune*)

ca și din poezia populară :

„Rauher Spiele gab es viele, und sie liebten sich im Spiele
Um den Krug voll Wassers rauften zwei schon lang
Und indem sie schrien und stritten war das Mädchen ausgeglitten
Und aus Scherben auf die Erde rann der Trank" [60].
(*Anton Dvořak Humoreske*, din *Ausblick und Rückschau*)

Creația lirică a lui A. M. Sperber din această perioadă conține și neșovăitoare luări de atitudine socială. Așa sînt poeziile din volumul *Geheimniss und Verzicht*, bunăoară cele închinate negrilor supuși discriminării rasiale :

„Der schwarze Panther stand im Riesenkreis
Der Hunderttausen deren Atem stockte
Er sah : Ein Meer, und dieses Meer war weiss

---

58 „Copilul în cămașa lungă
Simțea prin vis cum se apropie ceva.
Din depărtarea întunecată adia răcoare în odaie,
Dimineața cînd privi pe fereastră

Nu înțelese nimic din ce se întîmpla.
Totul în jur era
Îndepărtat, moale și alb, fără drum, nemișcat, compact,
Lumină, lumină, rece lumină.
Copilul nu înțelese și plînse ușor"
(*Din copilărie*)

59 „De jur împrejur respira depărtat
Noaptea strălucitoare plină de stele,
Pădurile fosneau timpul
În întinderile curgătoare."
(*Souvenir de la lune*)

60 „Aspre jocuri erau multe
Ei în joacă se iubeau
Pentr-ulciorul plin cu apă
Ei de mult se hîrjoneau.

Se certau, strigau, țipau
Cînd fata a lunecat.
Și din cioburi apa lină
S-a împrăștiat".
(*Anton Dvořak* : *Humorescă*)

Und fern das Ziel, das wie der Urwald lockte.

Und als der Startschuss fiel und er entsprang
Leicht wie ein Tänzer durch den Sturm der Fahnen
Da barst es als ein Rausch in ihm, da sang
Sein Blut den fernen Todeschrei der Ahnen :

Der Bluthund heult, sie sind dir auf der Spur
Sie hetzen fluchen hinter dir in Haufen !
Vorwärts ! Dein Leben gilt's !
Jetzt hilft dir nur Entlaufner Schwarzer Mann dein schnelles Laufen.

Und da ins Ziel er einbrah aus dem Raum
Und fühlte sich im Sturm emporgetragen
Von tosendem Geschrei-sah er den Baum, dran einst sein Vater hing,
gespentisch ragen" [61].

(*Ein Neger erringt den Olympiarekord für die U.S.A.*, scrisă în 1936)

După 1944 poetul evoluează către poezia militantă şi satirică. Scrie de pildă fabule cu caracter critic, *Der Hund erzählt seinen Traum von Paradiese* (Cîinele povesteşte visul său despre Paradis), *Prüfungsfrage* (Întrebare de examen) etc. Masa creaţiei sale din ultimele două decenii o constituie însă poeziile închinate partidului, Revoluţiei din Octombrie, sărbătoririi republicii, electrificării ţării etc. În general, aceste producţii ilustrează cu limpezime idei politice şi filozofice fundamentale : necesitatea lichidării rămăşiţelor capitaliste din ţară (*Von der Freiheit* — Despre libertate), superioritatea orînduirii comuniste (*Gulivers Reisen* — Călătoriile lui Guliver), întărirea alianţei dintre clasa muncitoare şi ţărănimea muncitoare în regimul democrat-popular (*Arbeiter und Bauer* — Muncitor şi ţăran), victoria omului liber de exploatare asupra forţelor naturii (*Die Ballade vom Wasserkraft. werk* — Baladă despre hidrocentrală), esenţa revoluţionară a artei scriitorului şi poetului militant (*An einenidyllischen Dichter* — — Unui poet idilic, *Der Dichter lauscht in die Zeit* — Poetul ascultă timpul).

Unele din aceste poezii sînt, din păcate, neconvingătoare din pricina schematismului şi a sărăciei tratării :

„Wo des Kommunismus Wunder geschehen
Wie kann's mir da anders als gut ergen'h?

---

61 „Pantera neagră-n cercul ei stătea,
În jur mulţimea fără de suflare
O mare, albă mare îi părea,
Iar ţinta ca o junglă-n depărtare.

Şi startul cînd pocni, ţîşni cu-avînt
Un dansator prin flamuri în furtună,
Vrăjit, tot sîngele-i zvîcnea în cînt
Al morţii, plîns din ţara lui străbună :

Dulăii urlă ! Sînt pe urma ta !
Ei haita o asmut să te omoare !
Să fugi, ţi-i viaţa-n joc ! Să poţi scăpa,
Să fugi tu negrule, cît poţi de tare.

Ajuns la ţintă şi pe sus purtat
În uragan de urlătoarea gloată,
Zăreşte-un pom de care, spînzurînd,
Se-nalţă un strigoi : bătrînu-i tată".
(trad. de I. C. Mătăsaru publicată în volumul *Poezii*, Bucureşti, 1962)

Wer wie ich im kommunistisches Zeitalter lebt
Der hat eigentlich alles was er erstrebt" [62].
(*Gulivers Reisen*).

a lipsei de adîncime și de suflu :

„Und wo wir schreiten Hand in Hand
Blüht Frühling auf
Aus dürrem Land" [63].
(*Arbeiter und Bauer*)

În ansamblul creației mai noi a lui Sperber, un loc aparte îl ocupă poeziile avînd semnificația unui concentrat de experiență de viață scrise sub impresia războiului, ca de pildă acest autentic și tulburător *Über das Schreiben von Landschaften* :

„Eine Wolke zu lieben, die weiss der Wind schwellt
Was hat uns die Unschuld des Schauens vergällt?
Was sehen wir nur Schweiss in der strömenden Flut
Im Tau nur nach Tränen, im Abendrot Blut?" [64].

În ultimii ani, A. M. Sperber și-a republicat în volumele *Ausblick und Rückschau*, *Taten und Träume*, *Sternstunden der Liebe*, o parte din vechile sale poezii de mare vibrație lirică [65] și a desfășurat, cu strălucite rezultate, o activitate asiduă de traducător [66]. Uimitoare reușită este — printre altele — echivalența germană a *Luceafărului*.

„Er hörte bebend, was sie sprach
Und sprühte helle Funken ;
Er warf sich blitzend in die Nacht
Und war im Meer versunken ;

---

[62] „Cum îmi poate merge decît bine
Acolo unde se realizează minunile comunismului?
Cine trăiește ca mine în epoca comunismului
Are de fapt tot ce-și poate dori"
(*Călătoriile lui Gulliver*)

[63] „Și pe unde pășim mînă în mînă
Înflorește primăvara
În țara uscată".
(*Muncitor și țăran*)

[64] „Ce ne-a amărît nevinovăția contemplației,
Dragostea pentru un nor pe care vîntul îl umflă alb?
De ce căutăm în fluviul revărsat, numai sudoare,
Numai lacrimi și rouă și sînge în amurg?"
(*Despre scrierea peisajelor*)

[65] Spre exemplificare citățm din poezia *Mond* (Luna) :
„Abend und Heimat tun weh
Dunkler schon neigt sich der Baum
Ferne im Walde das Reh
Trinkt aus den Quellen den Traum".

(Seara și țara dor,
Mai întunecat copacul se apleacă,
Departe în pădure căprioara
Bea din izvoare visul.)

[66] Poetul a tradus din poezia populară românească volumele *Im Wandel der Zeiten* (Călătorie în timp), București, 1953 și *Rumänische Volksdichtung* (Poezii populare românești), București, 1954, din poezia lui Eminescu, Arghezi, Beniuc, M. Banuș, E. Frunză etc. Pentru traducerile din folclorul românesc, A. M. Sperber a fost distins în 1954 cu Premiul de Stat.

Das Wasser über seinem Fall
Zog weite, breite Kreise:
Aufstieg aus tiefem Wogenschwall
Ein schöner Jüngling leise.

So leicht er durch das Fenster glitt
Wie über eine Schwelle,
Mit einem Stabe schlank er schritt
Umkränzt vom Schilf der Welle.

. . . . . .

Zwei Augen wunderbar und gross
Unirdisch, tief, sie bannten,
Wie zweier dunkler Gluten schoss
Die unersättlich brannten

Aus meiner Sphäre schwer erwacht,
Lausch'ich dir, meine Wonne:
Denn meine Mutter ist die Nacht
Mein Vater ist die Sonne".

„El asculta tremurător,
Se aprinde mai tare
Și s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare;

Și apa unde-au fost căzut
În cercuri se rotește
Și din adînc necunoscut
Un mîndru tînăr crește.

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestrei
Și ține-n mînă un toiag
Încununat cu trestii.

. . . . . .

Dar ochii mari și minunați
Lucesc adînc himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric.

Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult ș-acuma,
Și soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma".

Generației lui A. M. Sperber îi aparține și Fr. Liebhard (pe numele său adevărat Robert Reiter), poet timișorean apropiat de timpuriu, prin origine și formație, de mișcarea muncitorea-

scă. Cronicar de artă, istoric şi critic literar, Fr. Liebhard a desfăşurat aproape întotdeauna paralel cu munca de creaţie literară şi o fecundă activitate de ziarist (între altele, din 1950 pînă în 1956 a condus revista „Banater Schriftum".

Ca poet, Liebhard manifestă un temperament înflăcărat, tinzînd către expresia concentrată şi viguroasă.

Versurile aparţinînd ciclului *Miniaturen*, scrise între 1929 şi 1944 şi publicate numai în parte [67], sînt cu deosebire reprezentative pentru creaţia sa poetică. Majoritatea poeziilor acestui ciclu, alcătuite din strofe de 6—8 versuri, oglindesc mizeria socială şi solidaritatea poetului cu victimele societăţii burgheze:

„Wir stapfen bis zu den Knöcheln
In zähen irdenen Brei
Verblutende Welten röcheln
Und niemand steht uns bei.
Wir suchen, Sonne wie Blinde
Dein goldenes Gesicht
Sprenge uns Armen die Rinde
Der Wolken, gefangenes Licht" [68]

(*Arme*, în „Neue Literatur" 1958, nr. 1—2 sau:

„Dumpf trommelt der Regen, ohne
Ruhe ächzt unser Dach,
Vom gefallenen Sohne
Erzählt der eine, brach
Die Acker daheim; wie Taube
Stehn wir im Kreise versteint,
Dass niemand unter uns glaube,
Irgendwer hätte geweint" [69]

(*Versteinte*, în „Neue Literatur", 1958, nr. 1—2).

Războiul şi perioada de timp petrecută după război în U.R.S.S., îl fac şi mai receptiv la problemele sociale. Ciclul *Schwäbische Chronik* (Cronică şvabă), apărut în volum în 1952,

---

[67] Vezi studiul lui H. Stănescu despre Fr. Liebhard din „Neue Lit"., 1958, nr. 1—2.

[68] „Ne cufundăm pînă la glezne
În mase vîscoase de pămînt,
Universuri însîngerate horcăie
Şi nimeni nu ne-ajută.
Căutăm ca orbii
Soarele, faţa de aur.
Pentru noi cei săraci, să spargă
Lumina prizonieră, scoarţa norilor".
(*Săraci*)

[69] Ploaia răpăie surd, fără
Odihnă geme acoperişul nostru,
Despre fiul căzut
Povesteşte unul; acasă
Pămîntul părăginit; ca surzi
Stăm în cerc împietriţi,
Pentru ca nimeni printre noi să nu creadă
Că unul din noi a plîns".
(*Împietriţi*)

este spovedania pasionată a frămîntărilor autorului legate de evenimentele istoriei recente şi totodată un act de acuzare împotriva fascismului. Experienţa războiului este definitivă în consecinţele sale, sentimentul vinovăţiei covîrşitor :

„Der Krieg war tosend westwärts schon gezogen,
Wo Stück um Stück das Hakenkreuz zersprang
Doch stündlich nur ihr eignes Leben wogen
Die Ost zu fuhren, viele Tage lang.

Der eine war im Winkel eingesponnen
Und rechnete, wie lange reicht sein Speck.
Ein andrer döste an der Träume Bronnen
Und träumend rührte er sich nicht vom Fleck.

Ein dritter schrie : Was haben wir begangen?
Und dieser Schrei war ohne Wiederkehr,
Denn über ihnen blieb die Stille hangen
Wie eine Glocke, taub und schwengelleer" [70]

(*Tage und Nächte*, din *Schwäbische Chronik*)

Condamnarea fascismului pentru turpitudinea şi crimele sale este analitică. Astfel, cu referire la propagarea ideologiei fasciste, poetul pune în lumină crudă rolul atribuit de nazişti sloganului diversionist al „unităţii germane" :

„Die einen waren nordisch-rein
Und rassisch hoch gezüchtet :
Ein Spross an Wotans Götterstamm ;
Die anderen gefolgschaftsstramm,
Sie sollten ewig Diener sein
Und wälzten stumm des Schicksals Stein
Das war die deutsche Einheit [71]

(*Deutsche Einheit*, din *Schwäbische Chronik*)

---

[70] „Războiul se îndreptase vuind spre Apus,
Unde bucată după bucată se spărgea zvastica,
Oră cu oră îşi măsurau viaţa
Cei ce mergeau spre răsărit, zile multe şi lungi.
Unul se încolăcise într-un colţ,
Socotind cît îi va mai ajunge slănina,
Un altul fuma izvoarele viselor
Şi visînd nu se mişca din loc,
Un al treilea strigă : ce-am făcut?
Şi acest strigăt nu se mai întoarse
Căci peste ei, plutind, tăcerea rămase
Ca un clopot surd, fără glas."
(*Zile şi nopţi*)
În acelaşi sens, vezi şi poeziile *Narva*, *September 1944* din acelaşi ciclu.

[71] „Unii erau nordici puri
Ca rasă, subţire educaţi,
Un vlăstar din neamul divin al lui Wotan.
Ceilalţi, robuşti servitori,

Ciclul *Banater Sonette*, publicat în volumul antologic *Glück auf!* (Noroc bun!), 1959, este inspirat atît de tradiţiile istorice ale Banatului, cît şi de realitatea contemporană; atît colonizarea Banatului, luptele sociale din secolul al XVIII-lea, revoluţia din 1848, descoperirea zăcămintelor de cărbuni de la Anina, personalitatea lui Lenau, cît şi marile lucrări de canalizare din 1958 etc., constituie temele sonetelor sale. În mod deosebit, în orizontul poetului stăruie permanenţele istoriei: lupta împotriva nedreptăţii, efortul etern al căutării adevărului, vitalitatea poporului.

Imaginea prezentului are la Liebhard o luminozitate caldă:

„Und alles wird so heiter und so mild,
Als hätte uns das tiefste Glück gefunden,
Als stünden still von Güte reif die Stunden" [72]

(*Feur und Bäume*, din subciclul *Neue Flur*, din *Banater Sonette*).

Poetul Werner Bossert (n. 1918) este un autodidact. Originar din Sibiu, el a fost pe rînd legător de cărţi, marinar, lucrător metalurgist, grăjdar, jurnalist, pictor scenograf, director de cămin cultural, bibliotecar. A publicat mai multe volume de versuri [73], dintre care cel mai reprezentativ este: *Glühende Nacht, blühender Tag* (Noapte aprinsă, zi înfloritǎ), 1959. Volumul evidenţiază evoluţia poetului de la lirica intimistă cu accente pesimiste dinainte de Eliberare la poezia sa actuală, care face elogiul omului nou, al muncii creatoare, al cauzei socialismului:

„Heut bist du nicht einsam, du lebst nicht allein,
Du Schmelzer im Stahlwerk, du Bergmann im Stein,
Du Sämann, du Schnitter auf endlosem Feld,
Du Träumer und Dichter, Gestalter der Welt" [74].

(*Du bist nicht allein*)

Şi Lotte Berg urmează o evoluţie asemănătoare, de la lirica egotistă la cea cu caracter social. Volumele sale de poezii [75] sînt inspirate de noile realităţi ale ţării. Poeta cîntă pacea (*Atom, Das Wirtschaftswunder* —Miracolul economic —, din *Augustlese*), dragostea de ţară

„Trebuiau să slujească în veci;
Ei rostogoleau tăcuţi piatra destinului.
Aceasta era unitatea germană."

(*Unitatea germană*)

[72] „Şi totul devine atît de senin şi de blînd
Ca şi cînd ne-ar fi găsit norocul cel mai adînc.
Ca şi cînd, de-atîta bunătate, orele coapte s-ar fi oprit încet
pe loc".

(*Foc şi copaci*, din *Cîmpie nouă*)

[73] *Frischer Wind* (Vînt proaspăt), Bucureşti, 1953; *Der Alte Baum* (Copacul bătrîn), Bucureşti, 1956; *Sterne bleiben* (Stelele rămîn), Bucureşti, 1963.

[74] „Azi nu eşti singur, nu trăieşti singur
Tu topitorule în oţelării, tu minerule în hrubă,
Tu semănătorule, tu secerătorule pe cîmpia fără sfîrşit,
Tu visătorule poet, creator de lumi"

(*Tu nu eşti singur*)

[75] *In seiner Vielfalt singt das Leben* (Cîntă viaţa în diversitatea ei), Bucureşti, 1954; *Fahrt in den Frühling* (Călătorie prin primăvară), Bucureşti, 1957; *Augustlese* (Recoltă de august), Bucureşti, 1959; *Der rote Faden* (Firul roşu), Bucureşti, 1962.

— nu în spiritul literaturii regionale, ci al patriotismului socialist (*Unsere Ernte* —Recolta noastră —, *Heimat* — Țară —, din același volum), partidul, revoluția socialistă. În poezia ei vina epico-satirică se împletește cu confesiunea lirică. Remarcabilă este poezia sa erotică, concentrată și expresivă :

„Heut prüf ich es sinnend · · · auch meine
Versilberten Fäden im Blond.
Es schweben zwei herbstliche Haine
Am blassen Horizont

Du liebtest mein straffes, mein kupfernes Haar
Ich liebte das deine, weil's schwartzdrahtig war.

Heute zupf ich vier sielberne Saiten
Aus meinem gefährdeten Blond.
Es schweben zwei Einsamkeiten am blassen Horizont" [76].

(*Weisse Saiten*, din volumul *Der rote Faden*)

Interesante sînt versurile în metru popular românesc ale poetei :

„Blättchen, Blatt der dunklen Beere,
Wenn ich doch ein Vöglein wäre,
Höher flög ich als die Fichte,
Zöge straks zum Sonnenlichte" [77].

(*Aurel Vlaicu*, din ciclul *Der Traum vom Flug*, din *Augustlese*)

Lotte Berg a tradus din poezia românească (din folclor, din poezia lui E. Jebeleanu, M. R. Paraschivescu etc) și a scris împreună cu Else Kornis cărți pentru copii.

---

[76] „Azi cercetez pe gînduri
Firele mele de argint în blond.
Plutesc două dumbrăvi tomnatice
La orizontul pal.
Tu iubeai părul meu întins, arămiu...
Eu îl iubeam pe-al tău negru și sîrmos.
Azi rup patru corzi de-argint
Din blondul meu — care-a fost...
Plutesc două singurătăți
La orizontul pal".
(*Corzi albe*)

[77] „Frunzuliță, frunza bobului întunecat,
Dacă aș fi o păsărea
Mai sus ca bradul aș zbura,
Drept spre soare aș urca".
(*Aurel Vlaicu*, din ciclul *Visul despre zbor*)

Fr. Joh. Bulhardt, al cărui nume a mai fost amintit în legătură cu activitatea sa de prozator, încearcă în volumul *Der Kampf geht weiter* o experienţă vrednică de interes : biografia în versuri a unui muncitor, care strînge ca într-un focar istoria întregii mişcări muncitoreşti din Transilvania în perioada 1885—1949.

Au mai publicat versuri, adesea de bună ţinută — în volum sau în reviste — O. Pastior, H. Schuller, Cr. Maurer, A. Connerth, E. Kornis, şi alţii.

★

Din acest scurt expozeu asupra literaturii de limbă germană din România, unele observaţii generale se impun de la sine.

În ansamblu, literatura actuală de limbă germană pe de o parte *reproduce pe un plan superior* trăsăturile literaturii regionale din care s-a dezvoltat, negînd tot ce era desuet şi retrograd în aceasta, pe de altă parte, beneficiind de o îndrumare ideologică sigură, asimilînd înrîuriri benifice din partea altor literaturi, aprofundînd înţelegerea obiectului şi extinzîndu-şi unghiul percepţiei, ea *depăşeşte* limitele pe care conceptul de literatură regională le presupune.

În operele lor cele mai bune — dedicate înainte de toate problemelor istorice ale populaţiei germane, luptelor şi frămîntărilor ei, dar abordînd şi episoade glorioase din istoria poporului român, militînd pentru convieţuirea frăţească a populaţiei germane cu poporul român şi cu celelalte naţionalităţi conlocuitoare, zugrăvind efortul întregului popor angajat în construcţia socialistă — prozatori ca Oskar Walter Cisek, Erwin Wittstock, Paul Schuster, Francisc Storch şi alţii au creat o literatură originală, de un umanism generos şi de o remarcabilă măiestrie artistică, păstrînd un specific naţional cert.

Inegalităţi calitative între autori sau în interiorul operei aceluiaşi autor, unele insuccese — practic inevitabile — , există şi în proză. Totuşi în poezia de limbă germană ele sînt mai accentuate. Poeţii au căutat, pe bună dreptate, ca prin creaţia lor să răspundă cerinţelor acute ale actualităţii. Din păcate, necesităţii legitime de a crea o poezie militantă, revoluţionară prin *spirit* şi *semnificaţie*, convingătoare prin *formă*, i s-a răspuns uneori — probabil, dintr-o insuficientă înţelegere a ceea ce înseamnă de fapt artă combativă — printr-un anume gen de poezie ocazională, lipsită de vibraţie şi şlefuire. De aici, versuri înjghebate din locuri comune şi şabloane stilistice, fie vagi prin abuz de abstractitate, fie, dimpotrivă, pedestre prin exces de concreteţe, puţin capabile de a comunica emoţie şi deci puţin eficiente.

Marea forţă lirică a mai vîrstnicilor (Alfred Margul Sperber, Franz Liebhard, Lotte Berg), ca şi talentul viguros al unor tineri poeţi (Oskar Pastior, Cristian Maurer) — pentru a ne referi numai la bunele auspicii subiective — sînt totuşi chezăşia unei bogate înfloriri a liricii germane din ţara noastră.

Deosebit de importante ni se par în această perspectivă cuvintele unui muncitor din anii douăzeci — citate undeva de Sperber —, mărturie gravă şi adîncă despre ceea ce trebuie să fie poezia — şi am adăuga, *literatura* — revoluţionară : reflexul complex al conştiinţei umane. Interlocutorul lui Sperber spunea :

«Gewiss darin stimme ich mit Ihnen vollkommen überein : die politische, die revolutionäre Dichtung ist unser tägliches Brot in unerbittlichen Kampf, von dem Sie vorhin gesprochen

haben — aber ist das ein so unbescheidener unstatthafter Wunsch, wenn wir, wie jene amerikanischen Streikerinnen, nicht nur Brot sondern auch Rosen wollen? Gehört denn die Liebe mit all ihrem närrischen Drum un Dran von himmelhoch jauchtzend und zu Tode betrübt Kopfhängerei und Träumerei, Trotz und Hingabe, gehören solche Erlebnisse wie spielende Kinder, eine schöne Landschaft, eine Mondnacht nicht auch zu den Dingen, die unser Leben lebenswert machen und um die wir kämpfen? [78] ».

[78] Desigur aici sînt perfect de acord cu dv. : poezia politică revoluționară este pîinea noastră cea de toate zilele în lupta neînduplecată despre care ați vorbit adineaori ; dar este oare lipsit de modestie și neîngăduit să dorești, la fel ca acele greviste americane, nu numai pîine, ci și trandafiri? Oare nu ține dragostea cu capriciile ei nebunești, cu entuziasmul ei debordant și tristețea-i tulburătoare, cu melancolia și visarea, cu îndărătnicia și generozitatea ei, oare nu țin emoțiile pe care ni le dau un grup de copii ce se joacă, un peisaj frumos, o noapte cu lună, oare nu țin toate acestea de acele lucruri care ne fac viața prețioasă și pentru care luptăm? (prefața la volumul *Sternstunden der Liebe*, p. 8.).

Însemnări despre „însemnări"

Însemnările despre valoarea poetică ale lui Al. Philippide [1] impresionează, aș spune, prin limpezimea și vigoarea argumentării, prin consecvența cu care îndepărtează unele prejudecăți, care ne împiedicau adeseori și uneori ne mai împiedică și azi să discutăm cu temei și cu folos despre căile de dezvoltare ale poeziei contemporane. În special, țin să relev competența cu care sînt combătute părerile acelora care ar dori ca traductibilitatea într-o expunere logică să fie considerată drept criteriu de valoare în aprecierea poeziei. De fapt, adevărul este diametral opus : de îndată ce o poezie poate fi „tradusă" printr-o construcție rațională, ea se evaporează ca artă. Poezia nu există pentru a înlocui gîndirea logică, ci pentru a o completa.

Indiscutabilă îmi pare și pledoaria lui Al. Philippide pentru desăvîrșirea și originalitatea expresiei, pentru afirmarea personalității, care ea și numai ea justifică aprecierea operei cutărui poet ca fiind în măsură să îmbogățească tezaurul artistic al umanității. Ca un mod de manifestare a *umanului*, poezia trăiește doar prin cantitatea și calitatea descoperirilor prin care ea amplifică totalitatea experiențelor societății.

Așadar, prima reacție la „însemnările" lui Al. Philippide e de adeziune, dar de adeziune, aș zice, activă, care-ți dă imbold să continui discuția întrucît, așa cred eu, efectul rîndurilor pe care le am în față ar putea fi altfel decît cel scontat, nu datorită celor spuse, ci mai degrabă datorită celor omise, ceea ce ar putea determina, poate, pe cîte cineva prea grăbit să elaboreze concluzii „definitive", să absolutizeze unele propoziții fine și prudente ale autorului și astfel să cadă în eroare. Acesta este motivul în virtutea căruia m-am încumetat să înșir cîteva remarci pe marginea „însemnărilor".

Afirmația „poezia obiectivă nu există" aș subscrie-o numai în accepția pe care o dă acestui termen Al. Philippide. *Încolo însă e tot atît de indiscutabil că poezia nu s-a redus niciodată* la cea lirică, mai mult, a existat întotdeauna și o lirică obiectivă, pe care a ilustrat-o, de pildă, la noi Coșbuc. Evident, și în lirica obiectivă poetul își afirmă personalitatea, se „autotransfigurează". Dar în acest sens mai larg propoziția e valabilă și pentru proză și pentru dramaturgie, chiar pentru cea mai „obiectivă" proză.

Ademenitoare și prin profunzime, cît și prin frumusețea comparației este și concluzia lui Al. Philippide potrivit căreia existînd „grupe de sensibilitate", cum există grupe sangvine, „poetul nu poate atinge decît grupa de sensibilități cu care propria lui sensibilitate e înrudită și către care transfuzia poeziei lui se face deci în chip firesc și rodnic". Pledoaria e împotriva prejudecății de a considera accesibilitatea și generalitatea adeziunii imediate a auditoriului drept criterii supreme și unice de valoare. Și, în acest sens, propoziția e indiscutabilă.

[1] Comunicare ținută în cadrul secției de literatură a Academiei Republicii Socialiste România., text prescurtat, publicat în „Luceafărul", nr. 4/1965, din 13 februarie 1965.

Dar concluzia începe să devină falsă de îndată ce e interpretată în sensul că marea poezie se poate dispensa de universalitate. Căci, după cum o observase în repetate rînduri şi G. Călinescu, în artă universalitatea e criteriul ultim al valorii. Spre deosebire de grupurile sangvine, sensibilităţile variate nu ne sînt date o dată pentru totdeauna, ci se formează în cadrul aceleiaşi experienţe general umane şi exprimă întotdeauna — fiecare în felul ei — o anume etapă istorică a ei. Nici o sensibilitate nu se formează în retortă, ci e o variantă a sensibilităţii omeneşti. În mod firesc, în contemporaneitate sînt mai vizibile diferenţele care opun cîteodată unele sensibilităţi altora, însă istoria umanităţii le verifică implacabil, le confruntă şi le amestecă, în aşa fel încît, completîndu-se una pe alta, ele contribuie toate la înfăţişarea unuia şi aceluiaşi portret al omului. Dacă poezia exprimă uneori „stări obscure de suflet, adînciri în vis, căutări cu porniri şi întoarceri pe căile crepusculare ale memoriei . . .” şi această poezie este, după cum o atestă Al. Philippide însuşi, „cunoaştere prin mijlocirea visului şi a contemplaţiei” şi ca atare şi valoarea ei nu se pot defini în cele din urmă decît prin însemnătatea cunoaşterii astfel obţinute, în raport cu experienţa general umană în materie.

Din acest punct de vedere vom încerca să abordăm şi problema obscurităţii, aderînd fără rezerve la îndoială, în care se ascunde de fapt un răspuns negativ : „Să exprimi limpede lucruri obscure, iată un ideal ademenitor. Dar este el, oare, realizabil?” Poezia de genul celei definite mai sus într-adevăr „nu se poate exprima limpede, în formulări definitive şi precise, ci numai prin aproximaţii, prin atingeri, prin sugerări şi aprecieri ciudate, menite să trezească în cititor fiorul necunoscutului, al misterului şi al surprizei”. Şi încă : „a exprima obscur, cu vigoare şi adîncime, lucruri prin firea lor obscure, este un procedeu poetic normal”. Vom adăuga doar că nu ne poate fi indiferent izvorul obscurităţii. „Fiorul necunoscutului, al misterului şi al surprizei” poate izvorî din cutezanţa poetului de a pătrunde în zone mereu mai neumblate ale existenţei umane, de a le sonda adîncurile şi de a căuta zvîcnirile cele mai tainice ale vieţii, spre a le descifra semnificaţiile. În acest caz, obscuritatea conţinutului e o consecinţă a noutăţii descoperirilor, a plenitudinii de viaţă ; poetul se grăbeşte a împărtăşi contemporanilor ceea ce a aflat, dar ceea ce îi rămîne şi lui încă neclar, ca o imagine ale cărei contururi se înceţoşează din cauza luminii prea puternice. Dar în zilele noastre poezia obscură reflectă adeseori şi refuzul ostentativ de a participa la efortul colectiv de descoperire a adevărului, preferinţa congenitală pentru zonele umbroase ale existenţei, complacerea în obscuritate de frica luminii *noi* care a inundat secolul nostru. Orb este omul care a ieşit dintr-o prăpastie întunecoasă într-o poiană ce sclipeşte în razele soarelui, dar oarbă este şi cîrtiţa care în trufia ei caută să ne convingă că în general nimic nu poate fi văzut dacă ea nu vede nimic. Al. Philippide susţine că „chestiunea aceasta a obscurităţii” este „de obicei repede şi comod expediată cu ajutorul cîtorva cuvinte-clişee, ca ermetism, evazionism, misticism şi altele la fel care, aplicate la valoarea poetică, nu rezolvă nimic şi nu fac decît să mărească confuzia sau chiar să o creeze pur şi simplu”. Acceptînd această apreciere în măsura în care ea se referă la tarele reale ale unei anumite critici, nu putem să nu observăm totuşi că, demonetizîndu-se atunci cînd sînt folosite ca clişee, cuvintele în sine nu-şi pierd totuşi conţinutul. Şi nimeni cred nu va contesta că în poezia contemporană adeseori obscuritatea expresiei, exprimînd fidel obscuritatea conţinutului (deci fiind pe deplin justificată din punctul de vedere al relaţiei între conţinut şi formă), exprimă în acelaşi timp şi o anumită ideologie confuză, exprimă obscuritatea rămînerii în urmă şi nu a cutezanţei înaripate. Dacă acceptăm, împreună cu Maiakovski, că poezia e „întotdeauna călătorie în necunoscut”, esenţial este şi de la care anume „cunoscut” şi încotro porneşte poetul.

Iar dacă am ajuns aici şi am repetat un vechi adevăr şi anume că poezia e întotdeauna ideologie, să vedem dacă în lumina lui ar fi sau nu de amendat afirmaţii ca, de pildă, aceasta: „Şi simţirea ca să se exprime şi să devie poezie nu are nevoie să fie filtrată prin raţiune”,

ceea ce ar însemna că poezia contemporană, spre deosebire de cea clasică, nu-şi cunoaşte limite impuse prin raţiune. În context, propoziţiile nu supără întrucît se încadrează în pledoaria împotriva poeziei aşa-zis raţionale, conducînd în cele din urmă la concluzia indiscutabilă, atît de plastic exprimată în parafrazarea unui aforism al lui Pascal: „poezia are raţiunile ei, pe care raţiunea nu le cunoaşte". Dar absolutizate propoziţiile ar putea fi interpretate în sensul că simţirea şi gîndirea umană ar forma două zone izolate ale existenţei, cum s-ar zice, impermeabile una faţă de alta. Ceea ce, evident, nu mai este exact. Marx a definit cu precizie superioritatea simţurilor umane, tocmai ca o consecinţă a caracterului raţional al activităţii omului. De altfel, de această problemă s-au ocupat mulţi filozofi şi înainte de Marx. I-am putea cita, de pildă, şi pe iluminiştii englezi, care pornind de aici împărţeau simţurile omului în superioare şi inferioare, specificînd că arta satisface pe cele dintîi. Dacă spunînd că „simţirea ca să se exprime şi să devie poezie nu are nevoie să fie filtrată prin raţiune", înţelegem doar că poezia are o logică a ei, care nu poate fi „verificată" prin logica raţiunii, propoziţia nu stîrneşte obiecţii; dacă însă împingem lucrurile mai departe şi pretindem că expresia poetică e un mod de a se manifesta al omului care scapă cu totul de sub controlul raţiunii, afirmăm ceva ce este în contradicţie cu întreaga experienţă umană, întrucît, în ultimă instanţă, orice activitate a omului e cenzurată de raţiunea sa. Amintim cu acest prilej că definind poezia a cărei expresie obscură e justificată de conţinutul ei, Al. Philippide însuşi vorbeşte de „căutări cu porniri şi întoarceri pe căile crepusculare ale memoriei", deci de un efort la care raţiunea participă, întrucît memoria umană tocmai prin aceea şi este umană pentru că, şi atunci cînd se consumă în lumea simţurilor, este mereu ordonată de raţiune. În consecinţă deci, exprimînd simţirea omului poezia va reflecta întotdeauna şi ideologia lui, iar dacă e aşa, valoarea poeziei nu va putea fi niciodată evaluată fără a se lua în consideraţie şi valoarea ideologiei care o alimentează. Altceva e că valoarea poetică nu se confundă niciodată cu valoarea acestei ideologii, că e altceva şi că urmează deci să fie apreciată doar cu măsura care-i este inerentă. Aşadar, deşi pare paradoxal, dar, aşa cum o explica şi Lenin într-o scrisoare către Gorki, urmează deci că pe o bază ideologică anacronică se pot ridica opere poetice autentice, dar şi atunci valoarea lor absolută, deci socială, nu va putea să nu fie alterată de scăderile ideologice. Pentru că, deşi se constituie doar ca valori estetice, operele de artă trăiesc doar prin ecoul pe care-l au în societate şi în consecinţă nu pot fi apreciate decît ţinîndu-se seamă de *toate* nevoile ei.

În lumina acestei din urmă afirmaţii ne încumetăm să facem încă două remarci. În primul rînd — între o anumită obscuritate a expresiei şi lipsa de accesibilitate nu credem că există în mod obligatoriu un raport de proporţionalitate directă. În epoca noastră socialistă — indiferent de grupe de sensibilităţi — poetul tinde să se adreseze poporului. Pentru că „ noaptea, nemărginirea, toate asociaţiile obscure dar persistente ale amintirii, toate avînturile nelămurite ale inimii, bucuria fără obiect definit, mîhnirea fără motiv concret şi imediat..." nu sînt „privilegii" ale poetului, ci, poate altfel potenţate, ele pulsează în fiecare trăire şi se manifestă şi ele nu în sine, ci tot în raport cu experienţa socială, iar în cazul ţării noastre în raport cu grandioasele şi însufleţitoarele realizări ale poporului. Oricît de „obscure" ar fi sugestiile poeziei, dacă nu exprimă nimic din avîntul epocii ele nu pot găsi cale către inimile oamenilor muncii, nici chiar dacă aceştia aparţin aceleiaşi grupe de sensibilitate cu poetul. Lipsită de accesibilitate nu este deci poezia obscură, pentru că în aparenţă „se înţelege" mai greu, ci acea poezie, fie şi „limpede", care nu exprimă nimic din tumultul epocii.

În al doilea rînd, fie că o vor sau nu poeţii, poezia este arta cuvîntului, iar limba nu se foloseşte doar în poezie, ci şi pentru comunicarea ideilor. Derutantă este uneori nu poezia aşa-zis ermetică (dacă e de calitate), ci acea poezie pe care ascultînd-o sau citind-o capeţi senzaţia că poetul nu a ţinut seamă de ceea ce atît de sugestiv o spune Al. Philippide: „cuvintele nu vin chiar aşa de uşor atunci cînd încerci să exprimi frămîntările din adîncurile

sufletului, drumul întortochiat şi frînt al amintirii, rătăcirile prin labirintul visului...". Oricare ar fi cuvintele, ele au doar sensurile lor, independente de voinţa poetului, sensurile pe care poetul le poate doar nuanţa, dar nu le poate schimba. Cînd învelişul de cuvinte are menirea doar a sugera simţurile ascunse, a nu se ţine seamă de sensul cuvintelor, înseamnă a pune în primejdie eficienţa comunicării, care este, aşa cum s-a văzut, de alt ordin decît cel raţional. Ca să te poţi scufunda în oceanul simţirilor răscolite de poet, trebuie să-ţi laşi mintea să se odihnească. Cînd verbul poeziei contrazice conţinutul ei emoţional, eficienţa incontestabil scade.

Acestea sînt cele cîteva observaţii care ne-au fost sugerate de *Însemnările despre valoarea poetică* ale lui Al. Philippide. Le-am făcut în speranţa că astfel am subliniat şi mai mult importanţa comunicării, convingerea noastră fiind că numai intervenţiile de felul acelora pe care le-am comentat pot stimula realmente creaţia, contribuind la îmbogăţirea ei iar, în consecinţă, şi la exprimarea mai profundă şi mai înaltă a marilor înfăptuiri umane la care ne-a fost dat să participăm.

Mihai Novicov

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA : „*Eminescu*"

În lucrarea sa despre viaţa marelui nostru poet naţional [1], destinată colecţiei „Oameni de seamă", într-o notă de la urmă, intitulată „în loc de postfaţă", Zoe Dumitrescu-Buşulenga apreciază în acest fel rezultatele muncii sale : „cartea de faţă e doar o verigă fără strălucire, ne place s-o spunem noi înşine, care abia îndrăzneşte să se integreze în lanţ după excepţionala realizare a lui George Călinescu despre viaţa şi opera lui Mihai Eminescu, scrisă cu mai bine de un sfert de veac în urmă. Veriga de acum nu are, poate, decît un singur merit : acela de a stîrni pe alţi istorici şi critici literari la publicarea a cît mai numeroase lucrări, mai bune, mai adînci, despre poetul naţional". Închinîndu-ne cu respect în faţa modestiei, considerată a fi, şi pe drept cuvînt, podoaba cea mai de preţ a oricărui literat, ne permitem totuşi să nu fim de acord cu colega noastră. Lucrarea ei are, indiscutabil, o valoare independentă, derivînd în primul rînd din destinaţia efortului. Zoe Dumitrescu-Buşulenga a scris pentru tineret, pentru a-i oferi posibilitatea să se inspire din viaţa şi opera marelui poet. În consecinţă, volumul merită să fie judecat, după a noastră părere, cel puţin din trei puncte de vedere : literar, ştiinţific şi didactic. Ceea ce vom şi încerca în cele ce urmează.

Autoarea s-a angajat să redacteze o „istorie" a vieţii lui Eminescu. Cu alte cuvinte, bazîndu-se pe documente, dar fără a se referi mereu la ele întrucît textul trebuia să fie literar şi nu ştiinţific în sensul strict al cuvîntului, să reconstituie întîmplările din care să se închege, legată şi pe cît se poate completă, viaţa unui fiu ilustru al poporului nostru. Privit din acest punct de vedere, volumul are indiscutabile calităţi dar şi cusururi. Redactarea e în general cursivă, plăcută la lectură, antrenantă. Totodată, deşi lucrarea e lipsită de aparatul critic, se simte că are o „acoperire" ştiinţifică solidă. Autoarea nu-şi permite să romanţeze, să inventeze fapte plauzibile, ci se mărgineşte să „redea" datele în general cunoscute într-o com-

[1] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Mihai Eminescu*, colecţia „Oamenii de seamă", Editura tineretului, Bucureşti, 1963, 284 p.

poziţie originală, bine condusă. Supără însă puţinătatea faptelor. Cantitativ, în text predomină explicaţiile, uneori necesare, dar care, din exces, devin obositoare, printre altele şi pentru că nu cadrează cu „genul" ales. Din moment ce nu e o analiză — cum o confirmă în amintita postfaţă şi autoarea — lucrarea trebuia să se fi bizuit preponderent pe fapte de viaţă. Aici însă se pare că autoarei i-a lipsit curajul necesar, ea preferînd să ocolească împrejurările mai dificile, în aparenţă penibile. Astfel colega noastră a adus şi tributul său unei prejudecăţi, oarecum încetăţenite, potrivit căreia o viaţă de om e cu atît mai exemplară cu cît e mai lipsită de umbre. Nouă ni se pare că astfel, cum s-ar zice, „pieptănate", biografiile „oamenilor de seamă" pierd din eficienţa lor educativă. Doar fiecare personalitate se afirmă prin lupta, întotdeauna titanică, pe care o dă. În afara luptei nu poate exista sublimul. Iar sublimul vieţii lui Eminescu era tocmai lupta creatorului de geniu împotriva condiţiei de viaţă care-i apasă cu plumbul mizeriei — materiale şi morale — aripile poeziei. Ni se pare că în splendida reliefare tocmai a acestui component al vieţii lui Eminescu stă marele exemplu pe care ni l-a oferit George Călinescu.

Într-altfel, către aceeaşi concluzie ne conduce şi logica interioară a lucrării pe care o recenzăm. Zoe Dumitrescu-Buşulenga se pare că a intuit bine care trebue să fie axul principal al „povestirii" sale atunci cînd a sugerat de la bun început că va prezenta viaţa lui Eminescu în lumina concepţiei potrivit căreia viaţa oricărui om de seamă e mare în primul rînd prin pasiunea cu care el o închină unui ideal înalt. Dorinţa aprigă de a trăi o astfel de viaţă se simte pregnant că l-a stăpînit pe Eminescu în prima parte a existenţei sale, cînd o visa închinată poporului, cauzei naţionale, progresului ţării. Cu multă pricepere autoarea adună faptele prin care se reliefează această „ardere" interioară a sufletului eminescian: poemul *Epigonii*, năzuinţa de a continua opera începută de înaintaşi, activitatea înflăcărată pentru pregătirea demonstraţiei naţionale de la mănăstirea Putna, aderiunea la spiritul revoluţionar al vremii, apologia luptei proletare şi altele. Au urmat dezamăgirile. Sîntem întru totul de acord cu Zoe Dumitrescu-Buşulenga atunci cînd ea refuză să interpreteze finalul poemului *Împărat şi proletar* doar ca un „adaos" în contradicţie cu ceea ce-l precede. Adevărul — cum autoarea o şi arată — e mult mai profund şi mult mai complex. Filozofia idealistă germană, în special a lui Schopenhauer, i-a permis lui Eminescu să „împace", cel puţin pentru sine însuşi, setea niciodată potolită de dreptatea socială cu imposibilitatea aparentă (confirmată de căderea Comunei) de a se ajunge în înlăturarea relelor din viaţa socială. „Acceptarea" realităţii timpului său se putea produce în mintea lui Eminescu doar prin reducerea ei la mărimi infinitezimale, prin raportarea la perspectiva infinită în spaţiu şi în timp. Pentru ca strigătoarele nedreptăţi din jur să-l poată lăsa „nepăsător şi rece", Eminescu *trebuia* să se consoleze cu convingerea că

„Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ţine încă...
Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric
Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric..."

Că această concluzie profund umanistă dar şi plină de nobilă disperare se prefigurează în *Înger şi demon*, dar mai ales în *Împărat şi proletar* e în afară de discuţie şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga are de o mie de ori dreptate cînd susţine că finalul poemului *Împărat şi proletar* explică, la fel ca şi *Înger şi demon* — „orientarea poetului şi gînditorului social, care a pierdut orice speranţă de îndreptare a relelor lumii, în spre idei filozofice, consolatoare prin ţesătura lor metafizică, puţin accesibilă filistinilor" (p. 146).

Dar dacă poetul „a pierdut orice speranţă în îndreptarea relelor lumii", dacă filozofia pe care încercase să se întemeieze avea în fond — şi asta este ! — doar rolul unui factor consolator, indispensabil creatorului de geniu pentru a putea justifica în continuare faţă de el însuşi efortul său demiurgic, dacă, aşa cum o arată autoarea lucrării recenzate, participarea la lupta politică a conservatorilor niciodată nu s-a constituit în viaţa lui Eminescu ca un scop, ci era doar cadrul pe care l-a găsit pentru a putea irupe din cînd în cînd din mintea şi inima sa torente de revoltă socială, niciodată stinsă, atunci care era după reîntoarcerea din Berlin *scopul* vieţii lui Eminescu? S-a resemnat oare el, marele geniu, de a-şi mai închina viaţa unui ideal înalt, s-a împăcat oare cu ideea că va trăi şi atît, oricum? Nu mai era şi în continuare viaţa lui o luptă? Poate greşim, dar am rămas cu impresia că Zoe Dumitrescu-Buşulenga înclină către această concluzie, susţinînd ceva mai departe, tot în legătură cu *Împărat şi proletar* că „ultima versiune, aceea în care opera a văzut lumina tiparului, prefigurează .... *curba descendentă a gîndirii poetului*" (p. 160, sublinierea mea *M.N.*). Curba descendentă (! !) aflîndu-se cea de pe care Eminescu a creat *Scrisorile*, *Luceafărul*, *Glossa*? E greu de acceptat aşa ceva.

Îndrăznim să propunem o altă explicaţie : eşuînd pe planul vieţii sociale, Eminescu şi-a creat un alt ideal major, alt scop al vieţii : poezia. Ceea ce era în perfectă concordanţă cu idealul estetic romantic la care aderase (Zoe Dumitrescu-Buşulenga explică pe larg procesul transformării titanismului eminescian în demonism romantic, şi, pe cît ni se pare, aceste explicaţii, şi competente şi profunde, confirmă ipoteza noastră). Poezia va deveni de acum înainte *singura* preocupare majoră a poetului, calea desăvîrşirii pe care şi-a ales-o. (Între altele, credem a găsi o confirmare a interpretării noastre şi în cantitatea imensă de poezii de înaltă valoare artistică pe care totuşi Eminescu n-a încredinţat-o tiparului în timpul vieţii. Extrema exigenţă a fost o consecinţă a hotărîrii de a se realiza în folosul poporului său, dăruindu-i o operă desăvîrşită din toate punctele de vedere.) Dar închinîndu-şi viaţa acestui nou scop înalt, inevitabil, Eminescu s-a angajat într-o nouă luptă tot atît de titanică împotriva meschinăriei şi a trivialităţii din jurul său. Oricît de înalte şi abstracte, oricît de îndepărtate de realitate ar fi idealurile unui poet, el e dator totuşi să trăiască în sensul cel mai terestru al cuvîntului. Şi atunci, firesc, va năzui să creeze în jurul său un mediu cît mai prielnic creaţiei poetice. Mulţi au observat, iar autoarea volumului despre care discutăm a demonstrat-o strălucit, că Eminescu, întocmai ca şi Demonul său căuta în dragoste o consolare pentru înfrîngerile suferite în bătăliile sociale. E perfect adevărat, dar nu e tot adevărul.

Eminescu, din momentul în care poezia a devenit singurul scop al vieţii sale, avea nevoie de dragoste şi pentru că prin dragoste se putea scufunda în elementul propriu creaţiei. Vom mai menţiona observaţia făcută de mulţi cunoscători că Veronica Micle a fost singura iubire a lui Eminescu, dar că în lipsa ei simţea nevoie să dedice altor femei poeziile tot de ea inspirate. Şi asta e adevărat, dar din nou adevărul nu e întreg. Pentru Eminescu, dragostea însăşi, dragostea ca o stare sufletească era organic necesară împlinirii scopului vieţii sale. De aceea caută dragoste, cum caută un om însetat apa şi de aceea, cum cu mult înaintea noastră a demonstrat-o G. Călinescu, a irosi hîrtia pentru a stabili care anume persoană a inspirat cutare poezie a lui Eminescu e zădărnicie.

Contemporaneitatea, mai ales cei aflaţi în jurul poetului, nu l-au înţeles. Şi deşi preţuiau talentul său (talentul şi nu geniul !) parcă au făcut tot posibilul pentru a-l împiedica să găsească mediul prielnic împlinirii misiunii sale pe pămînt. Împotriva acestei „ostilităţi binevoitoare" marele poet trebuia să lupte cu înverşunare şi lupta era cu atît mai grea cu cît trebuia să fie dusă împotriva unor oameni care cu toată sinceritatea credeau că preocupîndu-se pentru a-i găsi o slujbă lui Eminescu îl ajută. De fapt, îl frînau şi-i paralizau avînturile, iar pentru a se răzbuna, pentru a se putea simţi cît de cît în elementul propriu poeziei, poetul era împins către acele evadări care pînă la urmă s-au dovedit a fi fatale existenţei sale fizice. Iată de ce credem

noi că evitarea, oarecum pudică, a acelor laturi din viața lui Eminescu prin care poate fi ilustrată a doua mare bătălie dată de poet, nu poate contribui la reliefarea existenței sale sublime. Lupta împotriva „orînduielii cele crude și nedrepte" a continuat pe alte planuri, dar omul a fost din nou înfrînt. Însă sfîrșitul lui tragic a fost de o măreție fără seamăn. Cînd G. Călinescu spune, referindu-se la ultimele luni din viața poetului, că în ospiciul „Caritas" al doctorului A. Suțu „poetul petrecu cîteva luni de visare dementă, euforistică și viziuni paradiziace, unice clipe de adevărată fericire în viața sa zbuciumată", oricît de amare ar fi aceste rînduri ele închid un adevăr grandios. Dușmanii au făcut tot posibilul pentru a-l împiedica pe Eminescu să împlinească al doilea mare ideal al vieții sale — să înzestreze literatura românească cu o operă de geniu — și în aparență l-au învins — povara s-a dovedit a fi prea grea chiar pentru creatorul *Luceafărului* — ca să devină fericit trebuia să ajungă la balamuc; dar dacă omul a fost zdrobit, poetul a învins — opera pe care o visa a fost creată, inegalabilă, triumfătoare.

Așa stînd lucrurile, credem că Zoe Dumitrescu-Bușulenga a procedat bine înfățișînd viața lui Eminescu în primul rînd ca viața unui poet de geniu, oprindu-se îndelung — pe baza materialelor rămase de la poet — asupra procesului de gestație și de evoluție a diferitelor teme și proiecte literare — de la primele însemnări fugare pînă la forma desăvîrșită. Și a avut dreptate acordînd o atenție mai mare postumelor, tocmai pentru că prin ele putea să pătrundă mai lesne în laboratorul intern de creație al aceluia despre care a scris. Din acest punct de vedere noi nu vedem ce am putea reproșa autoarei, decît, poate, excesul de explicație despre care am mai amintit, cît și unele mici concesii făcute acelora care nu-și pot închipui biografia unei poet fără „analize" literare. Cîteva dintre acestea realizate — și era de neînlăturat să fie așa, dat fiind cadrul lucrării — la nivelul unor compuneri aproape școlărești, sînt banalele rezumate ale unor considerații arhicunoscute despre *Scrisoarea a III-a* (p. 244—245), *Glossa* (p. 256—258), *Luceafărul* (p. 258—262) și altele. Dar asemenea, îndepărtări de la ținuta generală a lucrării sînt rare și au în cuprinsul întregului o greutate specifică neînsemnată. Încolo, istorisind viața lui Eminescu, autoarea a realizat și un remarcabil tablou al operei sale în evoluție, încadrînd-o, după părerea noastră, ireproșabil în procesul de dezvoltare al literaturii române și al celei universale. În special ni se pare interesantă și bine argumentată concluzia potrivit căreia, deși în ansamblu opera lui Eminescu este prin excelență romantică, „orientarea marelui poet către geniul satiric în ultima etapă a vieții n-a fost dictată numai de mizeria propriei existențe sau de veninul acumulat în anii de dezamăgiri profunde, ci și de conștienta lui subordonare la necesitatea unei arte de o concepție și de o factură mult mai realistă" (p. 192). Ne-am încumeta să adăugăm că în această abia perceptibilă, dar cu atît mai substanțială, împletire organică a romantismului cu exigențele noi ale realismului critic rezultă și excepționala originalitate a operei eminesciene. De altfel și Zoe Dumitrescu-Bușulenga revine în capitolul concluziv asupra ideii sale, ni se pare că în același sens, atunci cînd conchide că „travaliul poetului, de necuprins pentru noi, este și garantul geniului, dar și corolarul unei concepții foarte înalte despre artă. *Unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul*, versul plin de anxietățile creatorului mare, cuprinde datul central al practicii eminesciene, pivotul unei concepții realiste despre artă, care integrează, totalitar, fondul de idei și forma lor aferentă. Prin aceasta, cel mai mare creator al nostru trădează impulsul său major spre o artă cît mai apropiată de adevărurile ultime, complexe ale vieții, spre o artă realistă. Așa se explică legătura lui de prietenie și artă cu Slavici, Creangă și Caragiale, cei mai mari realiști critici români, împinsă pe făgașul artei lor realiste, cu profund caracter popular, de acest romantic prin temperament, cultură și metodă de creație, dar realist înțelegător al necesităților artei contemporane românești".

Am găsit potrivit să încheiem cu acest lung citat considerațiile noastre, întrucît ni s-a părut că e semnificativ pentru justețea concluziilor la care a ajuns autoarea. Lucrarea în întregime e un vast eșafodaj pe care concluziile se sprijină temeinic. Fără a epuiza tema, ocolind

părţile ei mai dificile, Zoe Dumitrescu-Buşulenga a reuşit totuşi nu doar să adauge o verigă în lanţul lucrărilor închinate vieţii şi operei marelui poet, dar şi să pună la dispoziţia tineretului un volum în care cele mai multe învăţăminte necesare sînt extrase cu pricepere şi talent dintr-un exemplu ilustru. Este un rezultat pentru care autoarea nu poate fi decît felicitată.

Mihai Novicov

Ion Creangă. Documente noi. Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de GHEORGHE UNGUREANU. E.P.L., 1964.

Scriind despre „Junimea", Iacob Negruzzi şi G. Panu au prilejul să evoce figura lui Ion Creangă. Mihai Sadoveanu, Ion Slavici, Artur Gorovei, Emil Gîrleanu contribuie şi ei cu amintiri personale la cunoaşterea lui. Magistratul Gr. I. Alexandrescu, prieten şi admirator al povestitorului humuleştean, în prima ediţie de la Iaşi a operei acestuia îi face portretul moral cu o pioasă vibraţie lirică. Preotul D. Furtună publică scrisori şi mărturii în revistele „Ramuri" şi „Făt-Frumos" în 1926 şi 1927. Între aceeaşi ani, în „Junimea Literară" şi în „Făt-Frumos", Leca Moraru, pe baza documentelor şi a corespondenţei, aduce unele precizări referitoare la familia lui Creangă şi la relaţiile lui literare în cadrul societăţii „Junimea". Prin lucrarea lui Jean Boutière, tipărită la Paris în 1930, Ion Creangă, artistul şi omul, este integrat în dimensiunile vaste ale creaţiei europene. Poveştile lui sînt studiate şi apoi comparate cu variantele existente la alte popoare. Consultînd arhivele, Lucian Predescu în 1932 şi Nicolae Ţimiraş în ediţiile din 1933 şi 1941, întocmesc monografii în care documentul propriu-zis este adesea copleşit de descrieri romanţate. Pentru prima oară, în 1938, este tipărită *Viaţa lui Ion Creangă* de G. Călinescu. Revăzută în ediţia din 1964 şi întregită cu un capitol substanţial, cartea cuprinde biografia scriitorului şi analiza operei. Autorul ei, plecînd de la interpretarea modernă a documentelor, ilustrează totodată concepţia lui superioară despre istoria literară. În ultimele două decenii, opera lui Ion Creangă, retipărită în tiraje uriaşe, a fost supusă unor cercetări istorico-literare care au lărgit şi au completat pe cele anterioare, aducînd noi contribuţii la înţelegerea sensurilor ei fundamentale.

Cu volumul de „documente Creangă", Gheorghe Ungureanu, directorul Arhivelor Statului din Iaşi, a întreprins o acţiune foarte utilă pentru cercetătorul istoric-literar, dar nu numai pentru el. Cartea se citeşte cu interes chiar de un nespecialist. Aparenţa de uscăciune pe care ar putea-o avea pagina la prima vedere prin înşiruirea de documente transcrise exact, fără nici un comentariu ajutător, dispare pe măsura înaintării în lectură. Chiar şi tabelele statistice, care consemnează în cifre numărul locuitorilor, de la boieri la birnici, robi, negustori ori supuşi străini, cît şi venitul pe an după morile de apă, velniţele lucrătoare, crîşme şi băcălii, pot fi urmărite cu interes. În contextul general al cărţii, astfel de tabele care fixează în limbajul pitoresc al anilor 1829 şi 1830 cu exactitate de „statisticească ştiinţă" pînă şi situaţia atmosferică într-o formulă tip ca aceasta: „climă rece şi văzduhul curat şi nesupus lipicioaselor boale", deschid perspectivă pentru o mai bună cunoaştere a regiunii în care s-a născut şi a trăit Ion Creangă.

Acte de naştere şi de cununie, diferite cereri şi jalbe, hîrtii privind starea materială a familiilor Ciubotaru şi Creangă, pornind de la strămoşul din partea mamei consemnat în catagrafia Moldovei din 1774, dau informaţii preţioase despre neamurile scriitorului.

În privința scriitorului însuși există un bogat material informativ din timpul cît frecventa „școlița" din Humulești și Broșteni pînă la seminarul din Iași. Foarte multe documente se referă la conflictele cu clerul din timpul diaconiei, la cariera de institutor și de editor de manuale școlare a lui Creangă, la pregătirea pedagogică cît și la viața sa personală.

Prima ediție publicată în 1940 număra 142 de documente grupate după conținut. Ediția din 1964 este nu numai o reluare, ci și o amplificare a volumului anterior. Documentele, în număr de 257, sînt acum dispuse cronologic și acoperă o perioadă de peste două sute de ani, căci Gheorghe Ungureanu nu s-a mulțumit să culeagă informații care să privească în exclusivitate pe scriitor și familia sa, ci a extins mult cercetarea asupra satelor Humulești și Pipirig, asupra localnicilor, mai cu seamă cînd unii dintre ei, ca Popa Duhu, au intrat în literatură prin talentul de povestitor al lui Creangă.

A doua ediție de documente este valoroasă și pentru contribuția ei la stabilirea adevărului asupra istoricului satelor mai sus amintite. Porunca lui Constantin Nicolae-Voevod din 1743 către vel-vornicul Iordache Ruset ca să judece „pricina" dintre Mănăstirea Secul și humulești, „cartea" prin care același domn întărește mănăstirii dreptul de a stăpîni un loc de lîngă Tîrgu-Neamț, hrisoavele prin care erau stabilite tîrgoveților împovărătoare îndatoriri către biserică, jalbele poporenilor împotriva boierescului, împotriva abuzurilor călugărilor și a vechililor sînt mărturii pe baza cărora Gheorghe Ungureanu a putut să corecteze în studiul său introductiv afirmația lui Creangă din *Amintiri* (reluată și exploatată de unii cercetători), că Humulești ar fi fost sat răzășesc. Sprijinindu-se pe documentele descoperite de cercetătorul ieșean, G. Călinescu revede formularea din prima ediție a cărții sale și precizează la capitolul „strămoși, părinți, frați, surori" din ediția din 1964 că humulești sînt „răzeși fără pămînturi". „Răzeși e un fel de a vorbi. Humulești, Pipirig, Galu, Plotonul, Tîrgul-Neamțului însuși erau moșii ale Mănăstirii Neamț". Locuitorii plăteau dare „din toate" către susnumitul așezămînt. „Glas și îndrăzneală n-am avut a ne arăta cu jalobă stăpînirei", scriu locuitorii din Galu și Pipirig în 1833. În 1849 humulești cer dreptate „departamentului Trebilor Dinlăuntru" pentru „jaful" suferit din partea arendașului. Într-o altă reclamație ei scriu : „Fiindcă și părintele dumisale, serdarul Iordachi Stan se află cilen ținutului și dumnealui Dumitrache cantăler și cea ce au vroit, acee au închipuit asupra noastră : răpire și bătăi cumplite cu harapnicele, eșind din pontul și tocmala ce au avut cu sfînta Mănăstire Neamțul, aflîndu-să cu putere mare asupra ținutului". În urma jalbelor, o comisie de anchetă dă în vileag în 1848 metodele sîngeroase aplicate de arendași pentru constrîngerea locuitorilor din Pipirig : „Gheorghe Cealpău s-au bătut în două rînduri cu pielea goală, în vremea ernei, și, nefiind apă, s-au pus omăt peste trup și s-au făcut omătul negru tot bătîndu-l."

Documente noi în legătură cu familia lui Creangă sînt destul de puține față de cele deja existente în prima ediție. Jean Boutière și Nicolae Țimiraș amintesc în monografiile lor de un Mihai Creangă, strămoș pe linie maternă, semnalat de urmașii scriitorului. Asupra existenței acestuia și cei doi cercetători au îndoieli. Gheorghe Ungureanu nu îl găsește pe Mihai Creangă în nici unul din actele descoperite în arhivă. În schimb, el aduce precizări în legătură cu situația materială în 1852 a unor negustori din Humulești, printre care figurează și tatăl scriitorului, căruia i se eliberează „patentă" pentru a dobîndi „fără sminteală" drepturile care îi reveneau ca oricărui negustor „din starea a treia".

Pentru anii cît a învățat Creangă la școalele din Humulești și Broșteni, Gheorghe Ungureanu completează știrile cu cîteva documente revelatoare pentru situația generală a învățămîntului în acel timp. Raportul din 10 martie 1847 dezvăluie conflictul dintre școala bisericească și cea laică. Alte două rapoarte, cu date diferite, unul din februarie 1848 și altul din iunie 1850, semnalează ca dubioasă activitatea inimosului învățător Nicolae Nanu, care preda la școala înființată de logofătul Alecu Balș „limba națională, scrierea și cetirea" în afară de psal-

tire şi rînduielile slujbei bisericeşti. Este perioada de după 1848, cînd orice activitate care nu intra în vederile bisericii era îndeaproape supravegheată. În cuprinsul volumului din 1964 există un extras din „anaforaua" mitropolitului către domn în legătură cu învăţămîntul copiilor de ţărani. Ei puteau învăţa la preotul parohiei fără plată „de-a rostul toţi de laolaltă împărătească rugăciune *Tatăl nostru...*".

Despre şcoala din Humuleşti nu există nici o ştire în ediţia de documente din 1940. Ea este semnalată abia în ediţia a doua cu prilejul transcrierii averii bisericii Sfîntul Neculai după catagrafia din 1848. Şcoala a fost înfiinţată de un preot Ioan, iar două chilii de lîngă cimitir ţineau loc de clasă.

În legătură directă cu persoana lui Ion Creangă informaţii noi sînt relativ puţine faţă de bogatul material informativ deja existent în prima ediţie. Avea dreptate G. Călinescu cînd încă în prefaţa cărţii sale din 1838 atrăgea atenţia că descoperiri noi nu se mai pot face decît foarte puţine şi nici acelea de un interes capital, ele putînd să corijeze nişte date fără să modifice viziunea de ansamblu asupra scriitorului, aşa cum s-a întîmplat şi în cazul lui Eminescu. Gheorghe Ungureanu găseşte şi adaugă cereri, contracte, adrese din vremea cît Creangă a fost diacon la Golia, institutor la Trei Ierarhi şi la şcoliţa din Sărărie, programul zilelor de clasă interesant pentru a cunoaşte metoda de învăţămînt în 1865, raportul elogios al revizorului V. A. Ureche din 1869 care considera şcoala primară din Trei Ierarhi „cea mai bună din toată România". Despre clasa condusă de Creangă raportorul declară : „Clasa I-a din Trei Ierarhi şi-a făcut datoria nu d-a face cetitori etc., ce d-a pregăti terenul animei şi al minţei şi d-a arunca sementă bună în ele, sementa care, rourată cu roua cetirei şi scrierei, să crească floarea culturei adiverate, intelectuale şi morali".

Ediţia din 1964 cuprinde două articole transcrise după ziarele „Convenţiunea" din 26 februarie 1868 şi „Curierul de Iaşi", nr. 6 din 1868 în legătură — cel dintîi cu frecventarea de către preoţi a sălilor de teatru, cel de-al doilea cu interdicţia slujitorilor altarului de a trage cu puşca, ambele vizînd pe diaconul Creangă.

Faptele care l-au dus pe Creangă la conflictul cu autorităţile bisericeşti — lepădarea hainelor preoţeşti, tăierea pletelor, mersul la teatru, împuşcarea ciorilor de pe clopotniţa mănăstirii Golia —, incriminările consistoriale cît şi justificările diaconului răzvrătit au fost consemnate de toţi comentatorii biografiei lui. Gheorghe Ungureanu are meritul de a fi descoperit şi publicat în întregime în volumul din 1964 referatul consistoriului Mitropoliei Iaşi privitor la „relele purtări" ale lui Ion Creangă, caterisirea lui din diaconie, ordinul Ministerului Cultelor şi al Instrucţiunii Publice în legătură cu destituirea din postul de institutor. Gheorghe Ungureanu semnalează un dosar al cărui conţinut era legat tot de aceste „rele purtări" ale lui Creangă, cunoscut şi publicat de D. Furtună, dar dispărut ulterior. El bănuieşte că în 1939, cînd arhiva Mitropoliei a fost scoasă dintr-un beci în care putrezea şi adusă la Arhiva Statului din Iaşi, dosarul n-a mai fost găsit.

După îndepărtarea din slujbă, situaţia materială a lui Creangă a fost din cele mai grele. În volumul de documente din 1964 există cîteva hîrtii care dovedesc greutăţile prin care a trecut scriitorul. Pus în imposibilitatea să-şi mai ţină feciorul intern la şcoala militară, în 1872 el cere Primăriei din Iaşi un certificat de paupertate.

Memoriul înaintat de Creangă Ministerului Cultelor în 1872 în legătură cu destituirea lui din învăţămînt este preţios pentru definirea personalităţii scriitorului. Creangă se dedicase la modul cel mai sincer carierii didactice. Se îngrijea ca şcoala să aibă local bun şi mobilier necesar. Pe elevi îi învăţase înainte de toate să judece. Pe lîngă „cunoaşterea literelor şi însonarea silabelor", prevăzute în programele şcolare, el îi obişnuise pe elevi ca predicile morale să fie „resonate" chiar de ei. Dacă la data cînd s-a iscat conflictul cu biserica Ion Creangă era „plictisit de diaconia care nu-i aducea mare folos real", după cum spune G. Călinescu, nu aceleaşi

erau sentimentele lui faţă de cariera didactică, în care avea mare încredere. Toate rapoartele inspectorilor la adresa lui erau elogioase. A. Naum scrie ministerului chiar în anul destituirii lui Creangă : „ca institutore, acest om era neimputabile". Atribuindu-i-se o seamă de vini, scriitorul încearcă să se apere : „N-am fost eliminat din cler, că nu era pentru ce ; căci părul fiind vegetabil, poate creşte iarăşi la loc". Creangă suferea pentru că s-a „farmat cariera unui om tocmai în momentul cînd el, ca învăţător, luasă o rezoluţiune în adevăr demnă, fiindcă nu mai era acoperită de schima făţăriei". Deşi memoriul a fost scris într-un moment greu al vieţii sale, Creangă îşi expune cu demnitate situaţia. El nu mai este umilul diacon care în 1860 înainta Mitropoliei, într-un limbaj incoerent, „plecată şi lăcrămătoare suplică", înspăimîntat fiind de ameninţările „iconomului" Ioan Grigoriu, socrul său. Adresîndu-se Ministerului Cultelor în 1872, Creangă îşi analizează pe etape viaţa, de cînd a intrat în tagma preoţească pînă la destituirea sa din învăţămînt. Memoriul este o vehementă denunţare a clericalismului. Întreaga expunere se sprijină pe o idee : „adevărul este că în contra mea de mult a fost întinsă o persecuţiune pentru ideile mele de progres." Afirmaţia lui exprimă o realitate. Dascălul cu vederi înaintate, care învăţa pe elevi să judece încă din primii ani de şcoală, activa şi în cadrul Societăţii pentru învăţătura poporului român. Pe un afiş din februarie 1874, publicat pentru prima dată tot în ediţia de documente din 1864, numele lui Creangă este trecut alături de alţi profesori care s-au oferit să predea cursuri gratuite pentru adulţi.

Un act descoperit de Gheorghe Ungureanu, folosit şi de G. Călinescu în ediţia a doua a monografiei sale, este acela în care Ecaterina Vartic cumpărase în 1879 cu preţ de cincizeci de galbeni locul şi bojdeuca din Ţicău care au aparţinut Mariei Ştefaniu. Tot în acest volum este publicat consimţămîntul lui Creangă şi al soţiei sale Elena la căsătoria fiului lor. La scurt timp după moartea scriitorului, căpitanul Constantin I. Creangă cedează lui A. Naum drepturile tatălui său ca asociat la exploatarea tipografiei naţionale din Iaşi. Ultimele două texte cu care se încheie volumul sînt informaţii de după moartea scriitorului, care nu au fost tipărite în ediţia întîia a documentelor. Unul este un act din 1918 care anunţă constituirea societăţii Ion Creangă ; celălalt este o invitaţie făcută de această societate în 1918 lui G. Enescu pentru a participa la festivalul organizat pentru adunarea de fonduri în vederea tipăririi operei lui Creangă.

În amplul studiu introductiv, Gheorghe Ungureanu comentează toate documentele existente în volum. Unele capitole sau fragmente de capitole sînt reluate identic din prefaţa la ediţia din 1940. În ediţia din 1964, acolo unde este cazul, comentariile autorului se îmbogăţesc nu numai pentru că au fost aduse informaţii în plus, ci şi pentru că autorul interpretează faptele de viaţă prin perspectiva istoriei. Studiul introductiv uşurează citirea ulterioară a documentelor. Gheorghe Ungureanu discută la obiect, cu siguranţa pe care o dă o informaţie riguros ştiinţifică, dar şi cu căldura cercetătorului pasionat de munca sa. Autorul ia atitudine în volumul din 1940 atunci cînd nu este de acord cu unele afirmaţii ale lui Lucian Predescu. În capitolul III, cînd este discutată data naşterii lui Creangă, el consideră că Lucian Predescu greşeşte cînd se bazează numai pe o atestaţie semnată de martori pe a căror vorbe nu se poate pune bază. În capitolul al XI-lea combate afirmaţiile aceluiaşi Lucian Predescu, nesusţinute de documente. În capitolul XIII, pe baza cercetărilor întreprinse în legătură cu activitatea lui Creangă la şcoala din Sărărie, caută să înlăture confuziile făcute de Lucian Predescu şi de preotul Furtună, confuzii care au influenţat în parte şi pe G. Călinescu din ediţia din 1938. Gheorghe Ungureanu polemizează cu alţi cercetători în ediţia din 1964, atunci cînd ajutat de documente poate demonstra că Humuleştiul nu este un sat vechi de răzeşi : „Documente autentice, păstrate cu grije în bogatele noastre arhive, ne arată situaţia reală a locuitorilor din Humuleşti şi Pipirig, sate care niciodată n-au fost răzăşeşti..." În privinţa zilei de naştere a scriitorului, incertă chiar şi pentru Gheorghe Ungureanu, se fixează asupra datei de 10 iunie 1839, reexplică motivele care l-au determinat să facă această alegere şi transcrie atît actul de naştere al lui Ion Creangă, cît şi al Smăran-

diţei, venind în contradicţie astfel cu toţi cercetătorii care au scris despre Creangă înaintea lui. Tot pe baza documentelor, Gheorghe Ungureanu rectifică unele tradiţii anecdotice: „Socotim inutilă povestea cu sărutul mîinii lui Maiorescu în clasă, în faţa elevilor, cînd acesta i-a dat decretul de numire; documentele ne arată venirea decretului în mod normal, pe cale ierarhică." Cu aceleaşi procedee ajunge să limpezească unele neclarităţi ca, de exemplu, data la care s-a mutat Creangă în Ţicău şi dacă el a fost sau nu proprietarul bojdeucii.

Un bogat material iconografic completează această preţioasă contribuţie la cunoaşterea biografiei lui Ion Creangă.

Cornelia Ştefănescu

Note pe marginea ediţiei *Scrieri* de T. ARGHEZI*

Iniţiativa lăudabilă a Editurii pentru literatură de a tipări opera integrală a scriitorilor noştri contemporani cei mai reprezentativi s-a concretizat, pînă în prezent, în publicarea operelor lui M. Sadoveanu (19 volume) şi Ion Agîrbiceanu (4 volume), în apariţia, între anii 1962—1965, a şapte volume de *Scrieri* argheziene şi începerea seriei *Opere* de G. CĂLINESCU.

Tezaurul creaţiei scriitorilor clasici contemporani este astfel pus la îndemîna noastră şi a generaţiilor viitoare cu pecetea verificării textelor de către autorii înşişi, pe baza viziunii de ansamblu a operei.

Cît priveşte cele şase volume de *Scrieri*, în care e cuprinsă poezia lui T. Arghezi, fiind vorba de o „materie stelară cu o fluiditate specifică" sau de „subtilul grăunte de ceaţă care fuge mereu" — cum spune poetul — stabilirea textului fiecărui poem capătă o importanţă deosebită. Să nu se uite, de asemenea, că T. Arghezi este un „sîrguincios artizan" care-şi slefuieşte permanent versul, ceea ce a dus — cum vom vedea mai departe — la schimbări în structura unor poezii de la o ediţie de alta. Pînă acum, creaţia marelui nostru contemporan a fost într-adevăr amplu cercetată **, dar cu scopul principal de a-i diseca tematica, sensul filozofic şi locul ei în literatura naţională şi universală, acordîndu-se mai puţin spaţiu analizei interioare a artei poetice, încercării de a înţelege „secretul" fascinantei sale poezii. Nu ne îndoim că valoarea acestei ediţii va creşte atunci cînd studii de poetică arghezianâ vor începe să preocupe pe cercetători.

Cu toate meritele seriei *Scrieri*, pe care ne-am propus s-o studiem, munca filologică asupra poeziei argheziene e departe de a fi încheiată. Ediţia critică rămîne una din sarcinile principale de viitor, dar ea va trebui să pornească în mod necesar de la cele şase volume îngrijite de autor între 1962—1965.

În afara observaţiilor strict „tehnice" pe care le vom face, vom sublinia, în articolul nostru, ori de cîte ori va fi cazul, perspectivele noi care se deschid cercetării de la înălţimea operei poetice integrale.

Observăm de la început că scriitorul nu respectă riguros cronologia în distribuţia poeziilor pe volume. Opera este împărţită pe cicluri, cele mai multe purtînd titlul plachetelor apărute de-a

* T. Arghezi, *Scrieri*, 1—6, Editura pentru literatură, 1962—1965.

** Însemnăm studiile mai importante: G. Călinescu, *Tudor Arghezi*, Iaşi, 1939; Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi*, Bucureşti, 1940; Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, 1946; Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, 1960; T. Vianu, *Arghezi poet al omului*, 1964; D. Micu, *Opera lui Tudor Arghezi*, 1945.

lungul anilor. Poetul ne oferă şi cîteva cicluri noi. Astfel, sînt strînse pentru prima oară la un loc „inscripţiile" şi „tîlmăcirile". Alte cicluri sînt abandonate, cum ar fi cele care cuprindeau versuri pentru copii, unite acum, mai firesc, sub titlul de *Copilăreşti*, sugerîndu-se numai starea de creaţie, * ci nu neapărat că ele ar fi destinate copiilor. Cu excepţia cîtorva, nici o poezie nu este datată, nenotîndu-se nici chiar anul de publicare a ciclurilor. O suită de poezii erau strînse sub denumirea de *Carnet-Mai 1944*, deci cu data cuprinsă în titlu. În ediţia de care ne ocupăm, ciclul se numeşte simplu : *Carnet*. Epurarea completă a temporalului poate fi pusă în legătură cu dorinţa autorului de a-i fi cercetată opera unitar, nu pe perioade.

Desigur că acelaşi simţ al unităţii a prezidat şi la transferarea unor poezii dintr-un ciclu în altul. Cîteva exemple : *Seara*, publicată în *Cuvinte potrivite* din 1927, este trecută în *Versuri de seară* din 1962 (titlul ciclului a evoluat şi el de la *Cărticică de seară*, în 1935, la *Stihuri de seară*, în 1936, pentru ca în 1943 autorul să se oprească la *Versuri de seară*.) Am amintit deja că e creat un ciclu nou, *Inscripţiile*, distribuit în volumul al treilea, care în afara poeziilor cu acelaşi titlu mai cuprinde : *Ex libris*, din *Cuvinte potrivite*, *Ora rece* şi *Ora tîrzie* din *Versuri de seară*. Pe de altă parte, ciclul *Cuvinte potrivite* e îmbogăţit, de-a lungul anilor, faţă de ediţia princeps, cu următoarele piese : *Oraş medieval*, *Morţi în crucea nopţii*, *Epitaf*, *Portret*, *Schivnicie*, *Răzbunare*, *În golf*, *Suiş*, *Voci*, *Creion*, *Psalm*, *Sonet de izbîndă*, *Cei doi orbi*, *Potcovarii*, *Ploaie*, *Maica Scintila*, *Har*, *Cîntec din frunză*, *Timpuri*, *Făclii*, *Bărăganul*, *O zi*, *Priveghere*, *Sfîntule*, *Un cîntec*, *De dincolo*, *Toamnă de suflet*, *Mă uit*, *Cîntec din fluier*, *Nu te teme*, *Epigraf*.

Este de la sine înţeles că toate aceste schimbări au contribuit la rotunjirea ciclurilor, la îmbogăţirea lor tematică. Menţionăm că, la fel ca şi în ediţiile de versuri „definitive" dinainte (1936, 1940, 1943), poetul nu introduce în volum poeziile de debut de la *Liga ortodoxă* şi o parte dintre *Agate negre*, din care totuşi, de-a lungul anilor, a selectat cu zgîrcenie cîteva.

De asemenea, din *Una sută poeme* (Editura de stat, 1947) sînt lăsate la o parte poeziile *Zmîrcul*, *Şi dumneata?*, *Nici suferinţele nu sînt la fel*. Primele două nu au fost reţinute pentru ediţia de *Scrieri* poate pentru că vădesc prea tranşant momente din biografia poetului, iar cea de-a treia deoarece exprimă o concepţie social-istorică vetustă, depăşită prin creaţia ulterioară a scriitorului, şi singulară în opera dinainte de Eliberarea patriei.

Unele cicluri mai vechi, cum ar fi *Buruieni*, au fost dispensate de o serie de poezii care distonau cu unitatea de concepţie, consolidarea căpătînd şi o semnificaţie evidentă, asupra căreia vrem să ne oprim puţin.

„Din bube, mucegaiuri şi noroi
Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi".

se spune în *Testament*. Sondarea altor zone lingvistice cerute în mod imperios de descoperirea unor noi zone sufleteşti a întredeschis poetului orizonturi vaste. De obicei, în mai toate volumele de critică arghezian, cînd se explică această irumpere de filon cristalin în amestec cu „impurităţi", cu „veninul buruienilor", se indică drept model opera lui Baudelaire, din care Arghezi a şi tradus destul de mult. Nu se pune însă îndeajuns în valoare vîna populară atît de evidentă în ciclul în discuţie, legătura între stilul poetului şi limbajul frust al folclorului. Fără a neglija rolul influenţelor, socotim că studiile de critică ar trebui să acorde mai mult spaţiu explicaţiei

* „Poezie, copilărie ..... E singurul cîştig adevărat al celui ce în loc de-o treabă ca lumea îşi pierde vara căscînd gura după năluci ; că nu îmbătrîneşte.." (Prefaţă la ediţia *Versuri alese*, Editura de Stat, 1946).

interne, mergîndu-se adică mai repede la rădăcinile amare ca bururienile ale poeticii scriitorului, care în nici un caz nu sînt înfipte în grădina marelui scriitor francez, ci în solul naţional.

Cristalizarea mai evidentă a ciclului *Buruieni*, în seria *Scrierilor*, va aduce, desigur, noi argumente în explicarea noutăţii stilistice pe care a adus-o T. Arghezi. Criticii au explorat în lung şi în lat în special *Testament*, care e expresia unui cerc mult mai larg de probleme, pe primul plan aflîndu-se definirea filozofiei sale asupra vieţii şi artei. Poezii precum *Nu v-am sădit* sau *Buruiană nu ştiu care* ne fac să medităm mai statornic asupra limbajului arghezian. Poetul a descoperit „mierea buruienii". Sălbăticia „buruienilor", faptul că unele nu au nume nu-l interesează pe creator, ele răzbesc însă şi în piatră, sînt viaţa, „pămîntul, viu" şi aceasta e important :

„Buruiană, nu ştiu care
Ţi-i porecla de născare
Şi nici nu vreau să ţi-o ştiu.
Ştiu că eşti pămîntul viu
Şi că, orişicum, tu creşti
Făr-a şti cum te numeşti"

(2, p. 95)

Scriitorul a avut nevoie de o paletă frustă, neepurată de cuvintele aşa-zise „nepoetice", deoarece explorează omul şi natura în funcţiile lor cele mai elementare, fenomenele vieţii înconjurătoare obişnuite, aproape neobservabile, devenind prilej de investigaţie.

În ciclul *Buruieni* mai este exprimată o idee aparent opusă legăturii sociale a poetului şi anume extincţia oricărui interes faţă de utilitatea artei, ca arborii care-şi scutură frunzele indiferenţi, ca Domnul care a creat natura fără un scop anume :

„De folos ori nefolos,
El vre-ntîi lucru frumos" (2, p. 95).

Primatul artisticului nu are nimic rău în sine, mai ales că în poezia din care am citat (*Buruiană, nu ştiu care*) sîntem pe terenul meşteşugului artistic şi sînt cîntărite mijloacele de expresie :

„Nu-i frumos la el ceva
Care nu se poate bea,
Şi nimic bun şi curat
Nu-i, ce nu e de mîncat.

Buruieni cu fir aprins,
Nu vă caut după lins,
Spicul nu-l aleg cu must
Şi nici ghimpii după gust"

(2, p. 96)

Nu trebuie uitat că poetul s-a ridicat întotdeauna împotriva „gustosului zarzavat" care umplea paginile gazetelor, că procesul cristalizării concepţiei sale de creaţie a avut loc pe fondul unor înfruntări acerbe şi că a fost deseori atacat ca stricător al bunelor moravuri, decadent şi pornograf. Poezia citată este, de fapt, un răspuns la asemenea incriminări. Nu e bine însă să neglijăm nici aspectul său circumscris, în fond, în limitele artei pentru artă, în ciuda ideilor *Testamentului* şi a întregii sale creaţii. De fapt, nu este singura contradicţie în opera marelui nostru contemporan.

Ne mai atrag atenţia în mod deosebit, prin unitatea manierei artistice în temeiul căreia sînt şlefuite, ciclurile *Hore* şi *Inscripţii*. Despre *Hore* s-a scris mult în critica noastră nouă, poate şi pentru că socialul, sub înfăţişarea satirei, transpare aci mai evident. Pe scurt, ideile banale, dar juste, ar fi următoarele : *Horele* sînt puternic influenţate de poezia populară. Poetul utilizează aci un întreg registru, de la diatriba satirică pînă la umorul nejugulat (vezi excelenta poezie *Horă în grădină*, 2, p. 134). E evident caracterul lor teatral şi de aci o notă de spontaneitate şi vioiciunea specifică. Pe unele, sentenţiozitatea le apropie şi mai mult de prototipurile lor populare, strigăturile (*Horă de băieţi*, 2, p. 129).

Despre *Inscripţii* însă s-au emis mai puţine judecăţi, cu toate că originalitatea lor sare în ochi. Poate numai prin ciclul de fabule Arghezi mai e aşa de clasicist ca în *Inscripţii*. O seamă de idei şi sentimente ne sînt comunicate fie în maniera didactică din cărţile vechi, fie prin intermediul meditaţiei de tip pascalian. Pe sol naţional, firele duc departe la literatura medievală. *Inscripţie pe un cuţit*, de exemplu, conţine, în scurt, tot ceea ce se spunea oricărui cavaler în momentul în care i se permitea să încingă sabia :

„Ţi-l vîr în brîu, păstrează-l treaz în teacă.
Sprijină-ţi pieptul în plăseaua lui
Şi-nvaţă-ncins cu fier de te apleacă
Să-ntîmpini cuviinţa orişicui.

Bărbatul drept, tovarăş cu oţelul,
Se simte vrednic şi voios în zori.
Ai dreptul să-ngenunchi, de-ţi este felul,
Dar să-l şi tragi cînd e să te măsori".

(3, p. 17)

Iată, apoi, o excelentă concentraţie poetică, generatoare de asociaţii neaşteptate cu scriitori şi filozofi celebri, dar şi cu o notă specifică descinsă parcă din *Cazaniile* lui Varlaam :

„Paiaţa lui se-arată mereu cu altă mască,
Urzeala comediei să nu i se cunoască,
Jucînd în mii de feţe, naiv, acelaşi rol
În care Măscăriciul divin se dă de gol.
Iubire, jertfă, luptă : costume, Doamne, Gîde.
Cuvîntul cel din urmă e-al ăstuia. El rîde.
(*Inscripţie pe un craniu*, 3, p. 29).

Conciziunea dusă la extrem, neîntîlnită în alte poezii, este tot de factură clasicistă. Patru „ inscripţii" sînt formate doar din două versuri, în acest gen :

„În altar sfîrşesc şi-ncep
Cele ce nu se pricep".
(*Inscripţie pe paraclis*, 3, p. 25)

Omul este pus în unele din poeziile acestui ciclu în contact cu infinitul şi totul trece în zona perisabilului ; timpul şi spaţiul la dimensiunea cosmică par că strivesc această făptură plăpîndă. Nu înseamnă însă că poetul desconsideră viaţa, că învaţă pe oameni să-şi întoarcă faţa spre himere.

Dimpotrivă, el îi îndeamnă, prin alte „inscripții", să fie teferi și duri, să nu șovăie, să pornească drept înainte, să fie răspicați și înțelepți (vezi *Inscripție de bărbat* și *Inscripție de femeie*, 3, p. 42—43). Descoperim, de fapt, o continuă interferență a două unghiuri de vedere sub care este privit omul, sensibile și în alte poezii argheziene. Este vorba, în primul rînd, de proiecția omului pe fundalul universului — (pe această coardă poetul a înstrunat marile sale creații, de la *Psalmi* pînă la acea veritabilă simfonie care e *Cîntare omului*) — iar în al doilea rînd, de ipostaza din mediul său obișnuit, terestru (în acest cadru sînt abordate teme de la evenimentul diurn pînă la marile furtuni revoluționare — 1907). Mai există și un al treilea domeniu asupra căruia T. Arghezi își întinde stăpînirea, și anume universul mic, poetul amestecînd pe om în viața celor mai minuscule insecte și a celor mai plăpînde fire de iarbă. Poetica creațiilor de acest gen G. Călinescu o numea „manierism arghezian", fără o accentuată notă peiorativă. Primele două ipostaze, majore, le găsim împletite în ciclul *Inscripții* și nu credem că forțăm o concluzie dacă afirmăm că, după *Psalmi*, *Inscripțiile* reprezintă cele mai de rezistență piese din creația argheziană, nevalorificate deplin de critică pînă în prezent.

Am amintit mai înainte că poetul ne oferă, pentru prima oară, și un volum complet cu traducerile sale. S-a mai spus că traducerea argheziană este, de fapt, o recompunere a modelului, nu vrem însă să insistăm. Tălmăcirile ne dau însă prilej de meditație asupra cauzelor care au stat la baza alegerii poeziilor pe care le-a tradus. Tudor Arghezi nu e un traducător „de profesie", deci nu l-a interesat un scriitor în bloc. El s-a îndreptat către ceea ce l-a atras în primul rînd. Dar poeziile pe care le traduce din Verlaine și Baudelaire, de exemplu, nu sînt întotdeauna ceea ce au mai reprezentativ cei doi poeți. Poate numai *O mortăciune* și *Albatrosul* se înscriu printre piesele de rezistență ale satanicului scriitor francez. Hotărît lucru că T. Arghezi a ales pentru traducere ceea ce l-a interesat pe el, ceea ce era reclamat de țesătura interioară a poeticii sale. Nu putea adăuga covorului său o floare ce ar fi distonat cu întregul. Simțul deosebit de acut al „armoniei" l-a împiedicat să se aplece asupra unor poezii care ar fi dăunat consonanței creației sale. Și, vorbind de simțul „armoniei", am atins o idee care ar merita o dezvoltare corespunzătoare în cadrul unui studiu mai amplu. Poate la nici un poet din literatura română conceptul „armoniei", — ca și cel al creatorului artizan — în sensul rinascentist, nu este atît de evident ca la Tudor Arghezi, cu implicații în explicitarea dramatismului poeziei sale. Goana perpetuă a creatorului după un „echilibru armonios", fără putința de a-l găsi vreodată, naște probleme de conștiință de o intensitate deosebită. Dar, să revenim la traduceri.

Din Verlaine tălmăcește *Mon rêve familier* din care răzbate conceptul, atît de frecvent în poezia argheziană, al dragostei neîntîlnite. Din Rimbaud îl interesează irumperile fruste de culoare și lumină, de factura poemei sale *Tîrziu de toamnă*, care strălucește mirific sub podoaba multiplelor metafore. Pasta este aruncată aci fără economie, în culori vii, ca în exploziile coloristice ale unui Gauguin sau Van Gogh. Asupra lui Baudelaire, poetul se apleacă mai statornic, interesîndu-l bucățile axate pe tema marilor metamorfoze și cele care au în centru „ars poetica".

Cea mai mare parte a volumului de tălmăciri îl ocupă însă fabulele. O „prefață" deschide ciclul în care poetul definește genul :

„Fabulă se cheamă vechea corcitură
Dintre pilda bună și caricatură.
O minciună blîndă-n care se prefac
Hazurile snoavei scurte-n bobîrnac".

(5, p. 39)

După ce face precizarea că fabuliștii în lume sînt foarte puțini, autorul remarcă greutățile traducerii. Theophrast deschide seria scriitorilor cu care facem cunoștință în volumul citat. Urmează

apoi La Fontaine și Krîlov, din care scriitorul a tradus masiv. Punerea alături a celor doi mari maeștri — francez și rus — demonstrează prețuirea egală pe care le-o acordă marele nostru poet.

Preocuparea lui Arghezi față de această specie a fost întotdeauna statornică. El a creat, în afară de traducerile amintite, un întreg ciclu de fabule proprii. Cercetătorul sau cititorul simplu are posibilitatea să constate, în prezenta ediție cum poetul și-a depășit maeștrii, în sensul adăugirii de noi note speciei ca atare. Fabula argheziană nu păzește deloc cu sfințenie legile clasice. Poetul se folosește cînd de una, cînd de alta din laturile ei cunoscute, în funcție de ideile pe care dorește să le exprime. Astfel, e știut faptul că în fabulă se creionează un portret omenesc prin intermediul unor animale, insecte sau a altor viețuitoare. Această trăsătură Tudor Arghezi o îngroașă la extrem în *Păianjenul negru*, transformînd poezia într-un adevărat pamflet la adresa fabricanților de arme atițători la război. Alte fabule au aspectul unor istorioare sau povestiri rimate, care, formal, ies din cadrul speciei, în ciuda faptului că și în fabulă avem de-a face cu o istorioară ; dar nu numai cu atît ! Poezia *Scîndura*, de exemplu, amintește de *Prostia omenească*, a lui Ion Creangă, iar *Comoara*, ne duce cu gîndul la *Povestea vorbei* de Anton Pann.

Colocviile cu animale, cu gîngăniile cele mai minuscule, constituie, de altfel, un procedeu des folosit de poet, în multe alte poezii care nu sînt deloc fabule (vezi ciclurile *Copilărești* și *Versuri de seară*). Dacă la Eminescu explorarea lumilor mărunte se întîlnește sporadic (în *Călin* și în alte cîteva poezii), la Tudor Arghezi ocupă o mare parte, spațial vorbind, din creația sa. Și metoda de investigație e deosebită. Eminescu, de pildă, mărește cu lupa furnicarele pînă la dimensiunile uranice ale harfei sale, Arghezi se apleacă, ca un giuvaergiu, asupra acestor minuni și se lasă furat, mai în glumă, mai în serios, de curgerea vieții lor.

Să trecem acum de la aceste succinte note pe care ni le-a prilejuit viziunea completă a poeziei argheziene la unele observații mai pedestre. Ediția pe care ne-a oferit-o Tudor Arghezi constituie nu numai un prilej de redistribuire a poeziilor pe cicluri, dar și de asiduă muncă poetică asupra textului propriu-zis, modificînd de la semnul de punctuație pînă la versuri sau strofe întregi.

Poezia *Testament*, piatră de temelie în lirica argheziană, prezintă totuși diferențe de la o ediție la alta. Astfel, în ediția „definitivă", îngrijită de autor în 1936 — ca, de altfel, în toate edițiile de pînă acum —, versul 21 sună astfel : „Le-am prefăcut în *visuri* și-n icoane". În ediția de *Scrieri* (1962) același vers are următoarea înfățișare : „Le-am prefăcut în *versuri* și-n icoane". Modificarea, în ciuda faptului că e vorba de un singur cuvînt, e foarte importantă, atît de importantă încît ne punem întrebarea dacă nu cumva e o greșală de tipar scăpată de sub controlul, riguros de altfel, al responsabilului de carte din partea editurii. Aceasta deoarece cuvîntul *visuri* înlocuit ni se părea așa de sudat în contextul poeziei ! Dar pentru o mai bună explicație, să citîm întreaga strofă.

„Ca să schimbăm, acum, întîia oară,
Sapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Și leagăne urmașilor stăpîni.
Și, frămîntate mii de săptămîni,
Le-am prefăcut în visuri și-n icoane. (*s.n.*)

Făcui din zdrențe muguri și coroane.
Veninul strîns l-am preschimbat în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere".

Caracterul vizionar al poemului reclamă parcă mai mult cuvîntul înlocuit *visuri*, care e, de altfel, într-o consonanţă perfectă cu cuvîntul imediat următor : *icoane*. Fonetic, construcţia deschisă a tuturor silabelor, terminate fiind în vocale, din cele două cuvinte (*vi-suri* ; *i-coa-ne*) le apropie. De asemenea, aliteraţiunea mai accentuată a sunetului „i", prin curba vibraţiilor sale pe registrul înalt, slujeşte mai bine ideea poetului de ridicare din brazda strămoşească a unor „icoane" — nobile idealuri. E incontestabil că „visuri şi icoane" ne spune mult mai mult decît „versuri şi icoane". Dacă editările ulterioare sau manuscrisul vor atesta, într-adevăr, substituţia cuvîntului în discuţie se va pune problema respectării voinţei scriitorului, dar va da naştere unei probleme complicate de filologie la întocmirea ediţiei critice, unde va trebui să se explice — treabă ingrată, dar necesară — ce a determinat înlocuirea acestui cuvînt, păstrat peste patruzeci de ani de poet în ţesătura aşa de strînsă a *Testamentului*.

Testament mai prezintă o modificare fără implicaţii prea mari. Astfel, versul 35 în ediţia din 1936 : „*Din mucegaiuri, bube şi noroi*", e transformat în ediţia din 1962 în : „*Din bube, mucegaiuri şi noroi*" (de fapt apare sub această formă din 1959). Mai notăm că în ediţia din 1936 primele opt versuri formau două strofe distincte, pe cînd în 1962 ele alcătuiesc împreună una singură.

În *Cîntec de adormit Miţura*, verbul ultimului vers din ediţia de *Scrieri* („*S-o muta* la ea şi tata") este la alt timp în ediţia de la „Fundaţii" din 1936 : „*Se mută* la ea şi tata".

În poezia *Creion*, Tudor Arghezi înlătură ultima strofă în ediţia 1936, înlocuind-o, în 1962, cu alta nouă. Iată versurile abandonate :

„Numai vorbele nu pot
Să-i spue un gînd de tot.
(*Să-i fi spus un gînd de tot*, în ediţia din 1960)
Numai ochiul meu nu-l poate
Spune nici pe jumătate".

În locul acestora, poetul adaugă :

„Şi din toate, singur eu
Nu-ndrăznesc s-o prind de mînă
Şi, c-un şold în pieptul meu,
Să o sprijin la fîntînă".

Plusul de calitate este evident. Versurile din ultima ediţie încheie poezia cu o imagine dinamică, viguroasă, în timp ce strofa abandonată relua într-un fel ideea, exprimată deja la început, a neputinţei poetului de a vorbi iubitei : *Stînem singuri. Ce să-i spun*? Paşii iubitei, înfăţişarea ei, natura înconjurătoare sînt descrise cu o gingăşie deosebită, amintind, pe alocuri, de poezia erotică eminesciană :

„Plouă crengile lui rouă.
Cade cîte-o picătură,
Una-n păr, găteală nouă.
Una-n gene, alta-n gură".

Imaginea violentă din finalul modificat (*Şi, cu-un şold în pieptul meu, / Să o sprijin la fîntînă*) creează un contrast cu restul poeziei, contribuind la sublinierea ambelor părţi. Am

insistat mai mult asupra acestui exemplu pentru a evidenția ce cîștig calitativ capătă poeziile asupra cărora poetul găsește necesar să se oprească, modificîndu-le structura.

Continuînd seria exemplificărilor, vom observa, în poezia *Rada*, de pildă, modificări nu de amploarea celor din *Binecuvîntare*, dar totuși importante. Astfel, persoana I a optativului prezent din versul „Aș pune gura și aș strînge", din volumul *Flori de mucigai*, apărut în 1931 în Editura „Cultura Națională" *, e înlocuită cu persoana a II-a, cu evidentă nuanță impersonală : „Ai pune gura și-ai strînge". Pe aceeași linie, „*Adu-o...*" în loc de „*Adu-mi-o...*"

Tot în *Flori de mucigai*, poezia *Munca* prezintă și ea diferențe de la o ediție la alta. Astfel :

„Cu tăciune
Se face și de-aplecăciune.
. . . . . .
Asta te ține mult, vezi bine!
Un smaragd și două rubine".

(ediția 1931)

„Cu tăciuni
Se face și de-aplecăciuni.
. . . . . .
Asta te ține scump, vezi bine!
Un smaragd și două rubine".

(ediția 1962)

Poate în afara trecerii la plural a substantivelor *tăciune* și *aplecăciune*, unde e discutabil dacă se obține un spor de calitate, toate celelalte sînt clarificări ale versului binevenite. Notăm însă că textul, în forma în care-l găsim în volumul I de *Scrieri* (1962), fusese stabilit deja de autor pentru ediția bibliofilă *Versuri*, din 1959.

În poezia *Serenadă*, versul „Mai muriră patrusprece" (ediția 1931) îl întîlnim, în ediția 1962, sub forma : „Mai muriră paisprezece". E o evidentă tendință de apropiere de stilul vorbit, cu toate că în altă poezie (*Ucigă-l-toaca*) cuvîntul *cați* este înlocuit cu *cauți*, deși conținutul tindea tot către forma populară, vorbită.

— „Ce cați noaptea, cernită, pe-aici?"

(ediția 1931)

— „Ce cauți, noaptea, cernită pe-aici?"

(ediția 1962)

În aceeași poezie, un vers din ediția 1962 conține un „și" parazitar, față de curgerea ritmică a versului :

Și par'c'ar fi avut copite. (1931)
Și parc-ar fi avut *și* copite. (1962)

Să fie oare o greșeală de transcripție? Nu este exclus ; dar e posibil ca acest „și" să aibă o funcție stilistică specială, în sensul evidențierii — prin tăierea bruscă a ritmicității obișnuite — a cuvîn-

* Poezia *Flori de mucigai*, care deschidea volumul, purta dedicația „Domnului Al. Rosetti", nepăstrată în volumul din 1962.

tului imediat următor, „copite", element important în portretul straniu pe care-l face scriitorul bărbatului travestit în femeie. Precizarea că are *şi* „copite" este revelatoare, întrucît adaugă personajului o trăsătură de bază anunţată prin titlul *Ucigă-l-toaca* şi anume înfăţişarea sa ca de pe alt tărîm, diavolească.

O greşală evidentă conţine ediţia nouă în poezia *Ion Ion*. Versurile cinci şi şase sunau astfel în 1931 :

„Cînd cioclu-l ridică-n spinare,
Ion par'c'ar fi de pămînt".

Acelaşi, în ediţia 1962 :

„Cînd cioclul ridică-n spinare,
Ion parc-ar fi de pămînt".

Forma corectă este *cioclu-l*, cu „l" pronume, nu *cioclul* cu „l" articol.

Uneori, poetul sacrifică rima pentru limpezirea versului, ca-n poezia *Fătălăul* :

„Gura ta subt firişoare-i
Pafta cu mărgăritare" (ediţia 1962)
„Gura ta subt firişoare
Pafta-i cu mărgăritare" (ediţia 1931)

Alteori însă procedează tocmai invers. De exemplu, poezia *Mă uit*, publicată pentru prima oară în 1935, în micul volum *Cărticică de seară*, conţine următoarele versuri :

„Cu ce fel de drept
Mi-aş umfla bîrnele din piept
Şi mi-aş întinde pe zare
Toată spinarea?"

Poezia de mai sus a fost trecută în ciclul *Cuvinte potrivite* (vol. 1 din *Scrieri*, 1962), iar ultimele două versuri, dintre cele notate mai sus, au fost transformate după cum urmează :

„Cu ce fel de drept
Mi-aş umfla bîrnele din piept
Şi mi-aş întinde pe zarea
Toată, spinarea?"

Se vede deci, cum scriitorul, introducînd o virgulă între ultimele două cuvinte, a schimbat înţelesul strofei, iar *zare* a devenit *zarea*, rimînd astfel cu cuvîntul din versul următor, *spinarea*.

În poezia *Ucigă-l-toaca*, „Vezi, cocoşneaţă, că te-ai fript", devine mai simplu „Vezi că te-ai fript", în *Lache*, versului „Cum vrei, napoleoni şi lei", i se stabileşte forma „Cum vrei, galbeni şi lei", în loc de „ţimbal" se spune „ţambal" în ediţia nouă (*Convoiul*), iar versul „Cu larve cerînd adăpost", se transformă în „Cu larve cerşind adăpost" (*Cenuşa visărilor*), „Tărie", „Sfînta Scriptură" sînt ortografiate cu literă mare în ediţia din 1962, iar „rege", cu literă mică (*Munca*). În fine, poemul *Blestem*, care-n volumul *Cuvinte potrivite*, din 1927, purta indicaţia că e vorba doar de „fragmente", a pierdut încă din 1940 această precizare.

De-a lungul anilor, schimbările pe care le operează poetul au avut cîteodată nu numai motive estetice sau stilistice. Este cazul poemului *Binecuvîntare*, care în ediţia din 1943 este transformat în direcţia sublinierii caracterului social, fiind păstrat în această redacţie pînă la ediţia pe care o analizăm, atingînd deci şi probleme de evoluţie a concepţiei despre lume a scriitorului. Ideea pe care e construit poemul : societatea e încremenită ca o „monarhie minerală" în care dorm un somn vecin cu moartea cei cu „muşchii vestejiţi", „c-obrajii, sterpi şi gălbejiţi", „cei umiliţi în trudă şi-n răbdare". Aceşti sărmani ai vieţii aşteaptă de-abia în somn „stolul şoimilor albaştri", adică un ideal îndrăzneţ, la înălţimea demnităţii umane. De beţie, sînt adormiţi şi judecătorii, stăpînii şi-ndreptăţiţii. În această stare, legea e lăsată în seama cariului. În final, în versuri în care, aparent, se binecuvîntează situaţia de fapt, se creează, în „monarhia minerală", nenaturală şi desigur nedurabilă, o atmosferă de nesiguranţă, se strecoară, încet dar sigur, în inimile stăpînilor, ideea că cei mulţi şi umiliţi se vor deştepta într-o zi :

„Şi însumi bine-vă-cuvînt.
Căci e nevoie pe pămînt
Să vă-nmulţiţi,
Să ne-apăsaţi şi să ne-nlănţuiţi,
Şi veacuri oarbe să clădiţi,
Dormiţi, dormiţi !"

În forma pe care o găsim în ediţia definitivă din 1936 şi 1940, poemul mai conţinea următoarea strofă în plus :

„Bieţi rătăciţi,
Găsiţi în uliţi felinarul
Pe care ştreangul să-l suiţi
Şi-ncolăciţi-vă amarul,
Cînd e-nzadar să năzuiţi,
Călcîndu-vă Calvarul".

Scriitorul a înlăturat, în 1943, acest îndemn sumbru, de desperare, luminînd mai liber ideea ameninţătoare din final — subînţeleasă, dar destul de evidentă — a scularii celor mulţi şi obidiţi. Versurile, — „Judecători, stăpîni şi-ndreptăţiţi, / Voi sînteţi beţi. Dormiţi, dormiţi !" — nu se găsesc decît în forma cea nouă din 1943, nominalizînd astfel pe cei cărora li se adresează în finalul prevestitor de furtună, notat mai sus. Desigur, aceste modificări de structură au impus şi alte schimbări mai mărunte. Astfel, versurile din ediţia 1943 şi din *Scrieri* (1962) :

„Cu- obrajii, sterpi şi gălbejiţi,
Lipiţi de carnea triumfală.
Cu care, morţi, vă-nsufleţiţi
O zi şi-o viaţă goală.

Cei umiliţi în trudă şi-n răbdare,
Pribegii, robii şi sihaştri,
Bătuţi de-a lunii vînătă dogoare,
Aşteaptă stolul şoimilor albaştri".

aveau următoarea înfăţişare în ediţiile de la „Fundaţii" (1936 şi 1940) :

„Cu-obrajii storşi si gălbejiţi,
Lipiţi de cartea triumfală,
Pe care lumile zidiţi
Şi pofta-vă banală.

Cei umiliţi,
Cei gînditori şi cei sihaştri,
De raza lunei dogoriţi,
Şi-avîntă şoimii-n cîmpi albaştri,
Dormiţi, dormiţi !"

Precizările sînt, evident, menite să scoată în relief caracterul social al poeziei. Schimbarea versului general şi nebulos „Cei gînditori şi cei sihaştri", cu „Pribegii, robii şi sihaştri", demonstrează, sper, destul de clar ideea noastră.

Am înregistrat această nouă structurare a poemului *Bienecuvîntare* — (cu toate că ea nu e făcută cu ocazia ediţiei pe care o cercetăm) — deoarece, pe lîngă faptul că nu a fost semnalată la timpul potrivit, se leagă aşa de bine cu atitudini sociale şi estetice înaintate binecunoscute din timpul celui de-al doilea război mondial. E oare o întîmplare că T. Arghezi, tocmai în această perioadă, scrie *Letopiseţi* şi se reîntoarce cu o nouă vigoare la pasiunea de pamfletar? Cine va studia cu atenţie metamorfozele poeziilor argheziene va trebui să observe că deplasarea spre poziţiile pe care se găseşte azi a început mult mai devreme decît o presupun toate studiile critice dedicate operii sale în ultimii 15 ani. Poetul însuşi observa o dată cum criticii au obiceiul de a înregistra saltul, fără însă să analizeze treptele acumulării : „Am impresia strict obiectivă că în tot ce s-a scris foarte binevoitor despre această literatură, considerată pe fărîme, interpreţii ei recenţi au purces dintr-o concepţie de şoferi, care, la volan, văd kilometrul parcurs, însă nu drumul întreg străbătut între două distanţe în interiorul aceluiaşi teritoriu („Contemporanul", nr. 1 (795), 5 ianuarie 1962, p. 3.)

Cercetînd, filologic, volumele ediţiei 1962—1965, am observat o mare frecvenţă a modificărilor în ciclul *Flori de mucigai*. Să fie aceasta o consecinţă a faptului că poetul nu le-ar fi acordat aceeaşi atenţie, că nu ar fi lucrat prea mult asupra lor? Nicidecum ! Ciclul, prin originalitatea lui, are o greutate specifică mare în lirica argheziană. Faţă de *Cuvinte potrivite*, poetul explora alte zone, adăugînd lirei sale o nouă coardă, şi noutatea descoperirii nu putea să nu-l intereseze. Cauza deosebirilor de formă, şi chiar de conţinut pe alocuri, din care am însemnat mai sus cîteva, stă în rafinamentul deosebit al artei *Florilor de mucigai*, rafinament extras din zonele argoticului şi ale vorbirii populare. Efortul dozării savante a nuanţelor pe acest teren lingvistic instabil nu poate fi niciodată definitiv încheiat !

Lui Tudor Arghezi i-a plăcut întotdeauna să se denumească făurar, meşteşugar, în sensul Renaşterii, cînd uneltele simple depindeau foarte mult de îndemînarea, de darul înnăscut într-ale meseriei al celui ce le mînuia, pentru a crea frumuseţi. Stăruinţa în finisarea continuă a versului, înclinaţia, de giuvaergiu sau de şlefuitor de diamante, de a întîrzia asupra detaliului ce poate naşte irizări nebănuite, sînt principii pe care artistul le-a consemnat deseori drept norme de bază în „meseria" scriitoricească. Iată explicaţia permanentei reveniri asupra versului, ştergînd, adăugînd, îmbunătăţind, de la punctuaţie (virgulele, în special, cunosc o labilitate deosebită) pînă la strofe întregi. Noi nu am însemnat mai sus decît o mică parte din schimbările suferite de textul poetic arghezian şi bazaţi, în principal, pe confruntarea ediţiei de *Scrieri* cu ediţii mai vechi, de obicei cu primele ediţii.

Oricum, ediția de autor din 1962 va trebui, în mod incontestabil, să constituie textul de bază de la care să se pornească în orice explorare a laboratorului arghezian, comparabil, în dimensiunile sale, doar cu cel al lui Mihai Eminescu.

Am dori, în finalul acestui articol, să înfățișăm cîteva „secrete" ale acestui laborator, sugerate de străbaterea celor șase volume de poezie.

Încercasem mai înainte să definim principalele ipostaze în care poetul cercetează Omul. Perspectiva cosmică, omul în contact cu infinitul și, în special, raportul subsumat Om-Dumnezeu l-a preocupat pe poet toată viața, constituind esența propriu-zisă a celei mai valoroase părți din lirica sa. În acest domeniu, o influență de factură tematică asupra lui T. Arghezi s-ar putea să fi avut pozitivistul Sully Prudhomme, în culmea gloriei în perioada formației lui Arghezi ca scriitor și a peregrinărilor sale juvenile prin Elveția și Franța. Să nu se uite că poetul francez, autorul vestitelor poeme *La Justice* și *Le Bonheur*, primea, în 1901, premiul Nobel, și că, la noi, pozitivismul se împletea cu ultimele ecouri ale romantismului.

Tenebrele teologice nu se putea să nu-l atragă pe Tudor Arghezi, dar s-a apropiat de ele cu ochi iscoditori, ca Pascal în secolul al XVI-lea. *Biblia* a rămas pentru poet „o enigmă n'esplicată", pe care o scrutează, uneori cu teamă și venerație, alteori furtunatec și decis să iasă din golul marilor mistere cu adevărul în vîrful suliței. Dar, de fiecare dată, cețurile miturilor biblice se despică un pic, pentru a se închide din nou, neîndurătoare. Această zbatere continuă a dat naștere unor poezii de un dramatism specific, cărări sîngerate de poet în imperiul cunoașterii. Tudor Arghezi le-a numit pe toate *Psalmi*. Poezie cvasifixă, psalmul arghezian, desăvîrșit în perioada maturității sale, are trăsături specifice care îi conferă o puternică originalitate. Prin *Psalmi*, Tudor Arghezi a îmbogățit mijloacele de expresie ale poeziei filozofice universale.

Pendularea între afirmație și negație, un permanent sentiment al îndoielii de origine pascaliană, contribuie la crearea acelei atmosfere stranii, neîntîlnită în lirica altui poet român. Se pare că Tudor Arghezi are o predilecție deosebită pentru „nedefinit".

Poetul nu este un solar. Iubește mai mult raza de lună sau clipocitul misterios al îndepărtatelor stele. O spune scriitorul însuși în poezia *Vino-mi tot tu* ... :

„Soarele-i scump potecii și prinde vieți de tină,
Dar covîrșit de sineși prea-i foc și prea-i lumină.-
Și de mi-i bună raza ce-o frînge-n pisc și stîncă,
Tu mîngîi, mir de aur, durerea mea adîncă".

(1, p. 112)

Nu întîlnim nici o poezie în care să se proslăvească „miezul zilei". Poetului îi plac mai mult cețurile hamletiene decît seninătarea deplină. E un perpetuu scormonitor, și galeriile sale, oricît de enorme ar fi, au mereu o surdină pentru sunetul natural, ce se traduce în stil printr-o anume asprime a versului, întîlnită în literatura română la Ion Eliade Rădulescu, de care se leagă, de altfel, prin cosmogonia acestuia din urmă din *Biblice*, dar, mai ales stilistic, prin vîna de veritabil pamfletar.

Trecerea de la poezii în care domenește un negativism pur, unde totul e zadarnic și de nepătruns (*Pe ploaie*), sau în care descătușarea forțelor oarbe capătă proporții de apocalips (*Prigoana*), la poezii pline de candoare și optimism, sub o reverberație de lumină (*Vînt de toamnă*), nu trebuie să surprindă pe nimeni. Majoritatea psalmilor conțin ei înșiși germenii contradicției. În poemele în proză din volumul al șaselea din seria *Scrieri*, poeme pentru prima oară prezentate cititorului unitar, Tudor Arghezi exprimă în ciclul *Printre psalmi* această instabilitate continuă, trecerile de la o ipostază la alta : „Dacă totuși îmi voi schimba o dată părerea, sau de mai multe pe zi, nu mă pedepsi. Omul nu este un stîlp țeapăn, ca să-și repete zilnic

atitudinea din ajun, omul e o eroare orgolioasă care se corectează progresiv, o balanță în legănare, căutîndu-și cu acul polul mobil, fără să-l găsească precis" (6, p. 181). În altă parte, spune: „Mă rog ție, Doamne, și nu știu cui mă rog și de ce mă rog" (6, p. 185). Și parcă răspunzîndu-și sie însuși, poetul conchide: „Dar mi-ai dat cuvintele, ca să mă vaet și să te întreb. Iartă, Doamne, comoara asta-i mai mare ..." (6, p. 184). Cercetarea mai atentă a acestor minunate poeme în proză, din care am citat mai sus, va contribui, în mod incontestabil, la îmbogățirea cu noi idei a exegezei liricii argheziene.

Am amintit în cuprinsul acestor pagini, în diverse asocieri, de Pascal, despre care T. Arghezi nota, în 1927, — deci în plină epocă de creare a *psalmilor* — că e un „asociat izolat al timpului nostru" și că a tulburat „qviedutinea și stratificarea pe niveluri a certitudinilor intelectuale" (*Evenimentul*, în „Sinteza", an. I (1927), nr. 1 (aprilie), p. 4.)

Mai însemnăm încă celebra frază: „Le silence de ces espaces infinis m'effraie" — pe care Sully Prudhomme o denumea „teroarea lui Pascal" — de data aceasta pentru a disocia atitutinea lui Tudor Arghezi, care este mai mult „un hoț de ceruri" decît un înspăimîntat, și chiar cînd se umilește cerînd iertare o face doar pentru a prinde momentul prielnic de a se ridica din nou. El nu se sperie să se urce pe înălțimi, să spargă tăcerea, să doboare ușa, cum spune într-un psalm:

„În bliduł meu, ca și în cugetare,
Deprins-am gustul otrăvit și tare.
Mă scald în gheață și mă culc pe stei,
Unde dă beznă, eu frămînt scîntei,
Unde-i tăcere, scutur cătușa,
Dobor cu lanțurile ușa.
Cînd mă găsesc în pisc
Primejdia o caut și o isc,
Mi-aleg poteca strîmtă ca să trec,
Ducînd în circă muntele întreg!" (1, p. 24)

Această stare de agitație continuă îl face pe poet să jinduiască după viața primitivă, liberă de idei și controverse, „cînd ochii noștri zîmbitori / Nu căutau de sub învelitori / Petecul unui crepuscul" (*Închinăciune*, p. 123).

Atmosfera cu totul originală din poezia argheziană este susținută și printr-un mod aparte de a se încadra în spațiu și timp. Arghezi nu este un peisagist, deși ciclul *1907* l-a subintitulat „peizaje". Și nu pentru că i-ar lipsi complet din poezie descrierea de natură, ci în sensul că dă peisajului, atunci cînd îl întîlnim, un sens filozofic expres, ca Sully Prudhomme sau Jules Laforgue, de exemplu.

Din peisajul acesta sumar, cu totul aparte, pe care îl crează poetul, plopul este aproape nelipsit, cu variate sensuri simbolice. Interesant că și Eminescu, într-o poezie în care face de fapt „filozofia iubirii", și-a ales tot plopul. Arghezi însuși sugerează, într-un poem în proză, înrudirea dintre om și plop: „Tălpile lui erau satinate și el însuși s-a numit pre sine Fiul Plopilor, mirat, fără îndoială, de înrudirea făpturii lui zvelte cu făptura copacilor încremeniți..." (*Bătrînii din insulă*, 6, p. 141).

În privința timpului, în afară de toamnă celelalte anotimpuri nu sînt sesizabile.* Există numai ceva nedatabil, straniu și nemaiîntîlnit, de altfel așa de potrivit înfruntărilor din planul ideilor.

---

* *Bună dimineața primăvară*! — rod artisric al epocii socialiste pe care poetul o trăiește, — nu este inclusă în *Scrieri*, deoarece volumul din care face parte — *Cadențe* — este apărut la sfîrșitul anului 1964.

Problematica „Psalmilor" infuzează în aproape toată lirica arghezianã. Să luăm, de pildă, poezia de dragoste. Iubirea este neîntinată de pecetea „păcatului". Femeia iubită este neîntîlnită niciodată şi totuşi zeificată, precum în *Psalmi* Dumnezeu, care era cel veşnic căutat, cel ce trecea pe lîngă poet, dar pe care nu-l întîlnea deloc. În puţine poezii erotice, Tudor Arghezi recurge şi la altă paletă, trece la acea ipostază a omului liber de apăsarea universului. Poetul iese din solilocvii, îşi ia însoţitoarea de mînă şi-i arată apele, stupii, lupii în viforniţe, cerbii, firul ierbii, herghelii, într-un cuvînt, ţara cu toate bogăţiile şi frumuseţile ei. Rusticul, în gen sămănătorist aproape, este pictat cu gingăşie în poezia *Logodna*. Plăcerile iubirii sînt transfigurate în desfăşurarea ca pe un evantai a frumuseţilor campestre (*Mirele*). Dragostea se împlineşte în mediul ţărănesc, aproape de natură. Arghezi nu caută pentru cuplul său insule îndepărtate, ca în *Paul şi Virginia*, sau locuri ferite de lume, în codru, ca la M. Eminescu, ci plasează pe îndrăgostiţi în gospodărie, printre păsări şi animale domestice, în mijlocul cîmpiilor cu rod bogat, în aroma fînului cosit :

„Cu cireşe la cercei
Să mergem la purcei,
Să dăm vitelor tărîţele
Mulgîndu-le ţîţele
În ciubere.
Dă-mi mîna ta fără putere
Cu fînul de-a valma"

(*Îngenunchiere*, 2, p. 61)

Tudor Arghezi a debutat în perioada „micului romantism", sau a romantismului întîrziat din România de la începutul secolului. O desăvîrşire a inserţiunilor romantice, care au persistat tot timpul în opera sa, are loc de-abia în anii din urmă şi mai ales în *Cîntare omului*. Nici una din poeziile lui Tudor Arghezi nu are amplitudinea poemului citat. Unda poetică pendulează între cer şi pămînt, reverberîndu-se cititorului încărcată de muzica sferelor. În finalul acestui articol, referindu-ne la stilul scriitorului, observăm un proces de limpezire a formei, ca şi la Mihai Eminescu, sesizabil mai ales prin reducerea frecvenţei epitetului. Iată ce nota G. Călinescu în această privinţă : „Înaintînd în vîrstă (T. Arghezi) îşi simplifică şi perfecţionează tehnica. Astfel făcea Tiţian care a lăsat un mare număr de „Tiţieni". Vechiul codice metaforic şi vechea retorică a limbajului curent, tocite de uz, au fost înlocuite cu alte convenţii noi. De unde aspectul de folclor şi inanalizabila inocenţă cu care sînt tratate cele mai umile evenimente (*T. Arghezi*, în „Contemporanul", nr. 21 (710), 20 mai 1960, p. 7).

Vorbeam mai sus de opera poetică *integrală*, editată în *Scrieri*, şi am vrea să ne corectăm, deoarece poetul continuă să meşteşugească noi poezii, cu o vigoare puţin obişnuită. A apărut deja o plachetă nouă de versuri (*Cadenţe*), care nu sînt cuprinse în ediţia scoasă de Editura pentru literatură între anii 1962—1965.

Aş încheia aceste „note" cu un deziderat, pe care mi-l adresez şi mie însumi şi altora care se vor ocupa în continuare de T. Arghezi. Cercetînd ediţia completă a poeziilor şi studiilor care s-au scris despre ele m-a urmărit mereu ideea că, pentru înţelegerea fenomenului Arghezi, mai mult ca la alţi scriitori, trebuie avut mereu în vedere meridianul pe care trăieşte. E sesizabilă, în oricare punct al operei sale, o anume înţelepciune orientală, un anumit aer specific sud-estului european de care sîntem totuşi aşa de legaţi, prin folclor în special. Această comuniune cu pămîntul acestui colţ de lume e de presupus întotdeauna la Arghezi, ca şi la Anton Pann, I. L. Caragiale, Ion Barbu, M. Sadoveanu şi la atîţia alţi scriitori ai literaturii noastre. Din

păcate, în exegeza arghezianâ s-a făcut aşa de puţin în această direcţie ! Poate că ediţia de care ne-am ocupat să constituie un imbold în cercetările viitoare, de a se aborda şi această latură a creaţiei marelui nostru contemporan, precum şi altele semnalate ca deficitare în cuprinsul articolului de faţă.

Stancu Ilin

MIRCEA ZACIU, *Agîrbiceanu*, E.P.L., 1964

Monografia lui Mircea Zaciu despre viaţa şi opera lui I. Agîrbiceanu, apărută în Editura pentru literatură, este o conştiincioasă exemplificare a genului, care concentrează datele din cîmpul istoriei şi criticii literare privind autorul studiat. Mircea Zaciu cercetează temeinic producţiile din revistele literare la care Agîrbiceanu a colaborat, dar mai ales caută să sublinieze cele mai adînci semnificaţii ale operei, să le interpreteze corect şi să le sistematizeze astfel încît să avem despre creaţia prozatorului o imagine cît mai clară.

Situîndu-l pe Agîrbiceanu (ca de altfel şi Nicolae Iorga, Ion Breazu, Tudor Vianu) între Slavici şi Rebreanu, ca un contemporan şi continuator al primului şi ca un deschizător al drumului celui de-al doilea, Zaciu remarcă influenţa operei lui Agîrbiceanu şi asupra creaţiei lui Pavel Dan, asupra memorialisticii lui Ion Vlasiu sau, în ceea ce priveşte reflectarea realităţilor ardelene, asupra romanelor lui Titus Popovici.

Cu răbdare, Mircea Zaciu cercetează publicaţiile dinainte de cel de-al doilea război mondial în care s-a scris mult despre Agîrbiceanu, mai ales recenzii de circumstanţă care deformau profilul real al scriitorului, pentru a putea apoi să elimine din discuţie termenii ce ar îngreuna în mod inutil problema. Rămîne astfel la cercetarea părerilor autorizate ale acelora care s-au pronunţat asupra creaţiei lui Agîrbiceanu, încercînd să dea o imagine cît mai completă a felului în care acesta a fost văzut de cărturari de prestigiu — Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu, George Călinescu, în istorii literare sau în volume de critică de către Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Mihail Dragomirescu, Ilarie Chendi.

Pentru a asigura justeţea cercetării, Mircea Zaciu, în analiza sa, situează omul şi opera în condiţiile sociale şi politice ale Transilvaniei de la începutul secolului, scriitorul fiind strîns legat prin biografia şi opera sa de viaţa Transilvaniei din ultimele şase decenii — provincie românească frămîntată de zguduitoare lupte de eliberare socială şi naţională.

„El a fost, în unele privinţe, exponentul acestei provincii, căreia i-a simţit din plin frămîntările sociale. Dar în egală măsură a fost robit şi de o anumită mentalitate şi realitate lexicală. De aci tendinţa unor critici de a-l privi aproape ca pe un scriitor „dialectal", în orice caz „provincial", de redusă circulaţie, cu un timbru minor al operei, acceptat printre epigonii lui Slavici" (p. 36).

Agîrbiceanu s-a format la şcoala „Luceafărului", ce va creşte o pleiadă de scriitori ardeleni din care se vor detaşa net Agîrbiceanu şi Rebreanu. „Luceafărul", care apărea din 1902 lupta pentru ideea apărării „intereselor sociale şi naţionale ale poporului român în Transilvania confundat cu marea masă a ţărănimii". Aci publică Agîrbicianu multe lucrări : *Badea Niculae, În sîmbăta Floriilor, Mătuşa Stana, Mistreţul, Hoţul, Pe mal, Popa Vasile, Costea Pădurarul, Căprarul, Împăcare* etc.

Mircea Zaciu urmăreşte îndeaproape evoluţia scriitorului, refăcîndu-i copilăria, adolescenţa şi tinereţea, şi pe baza informaţiilor din operă, care aduc un material bogat în această privinţă (*Licean... odinioară, Amintirile* etc.).

Primele încercări literare datează din perioada gimnaziului, Agîrbiceanu impresionat fiind de „aroma limbii bătrînești" (*Mărturisiri*). Citește cu nesaț culegeri de foclor (G. Dem. Teodorescu), basmele lui Ispirescu, îl citește pe Creangă, Negruzzi, Caragiale etc, iar proza lui Nicu Gane îl face să exclame : „Ce fericit ești Gane", bănuind bucuria creației.

Publică în 1899 în „Unirea", ce apărea la Blaj, versuri : *Amintiri*, iar în 1900, tot aci, proză : *În postul paștelui*. Persevorează încă în poezie, trimițînd versuri influențate de Arany și Coșbuc ba chiar de viziuni macabre din Bolintineanu la „Tribuna", „Familia" (sub pseudonimul Alfius) și la „Sămănătorul".

Curînd însă Agîrbiceanu se statornicește pe tărîmul prozei publicînd la „Unirea" scene din viața satului, frînturi de amintiri, portrete. La „Drapelul" din Lugoj trimite *Reminiscențe* — încercări satirice sub formă de scrisori. La Budapesta, teologul urmărește mișcarea de idei, fiind interesat de soluțiile socialiste, reformiste și poporaniste — idei vizibile în *Românii și socialiștii*, publicat în „Răvașul" din Cluj, 1903.

Mircea Zaciu corelează evenimentele esențiale ale vieții scriitorului cu opera acestuia, remarcînd în ea filonul autobiografic dacă nu totdeauna în liniile subiectelor, atunci în ceea ce privește atmosfera dominatoare, care au inspirat-o. Cei patru ani trăiți în sărăcia cumplită a satului Bucium Șasa din Munții Apuseni îl fac pe Agîrbiceanu să uite satul idilic și patriarhal din *Cula Mereuț* și *Căprarul*, dînd la lumină lucrări ca nuvela *În luptă* (cu pregnante caractere tezist-poporaniste), dar mai ales povestiri din viața moților în *Fragmente*. Povestirilor din volumele *În clasa cultă*, *Două iubiri*, *În întuneric*, *De la țară* li se adaugă *Sluga noastră Culița*, *Vîlva Băilor*, *Angheluș*, *Vîrnoava*, *Melentea* etc. în care direcția realist-critică a prozei lui Agîrbiceanu e accentuată datorită nu numai șederii îndelungate în preajma țăranilor din Țara Moților, dar și de a ecourilor răscoalei din 1907.

Mircea Zaciu analizează minuțios opera lui Agîrbiceanu, făcînd observații subtile, generalizări valabile, corelații cu literatura străină acolo unde e cazul, înfățișîndu-l pe scriitor sub toate aspectele. Depistînd rădăcinile adînci ale operei lui Agîrbiceanu în solul transilvănean, Zaciu aduce și mărturiile autorului privind influența altor literaturi asupra operei lui :

„Pînă la ei (realiștii ruși și francezi, *n.n.*) pot afirma că aproape nu-mi puteam da seama de marea valoare a prozei literare, a povestirii mari, a romanului. Însăși viața și-a deschis porți noi pentru mine, începusem a pipăi imensitatea luptei vieții, nesfîrșita ei bogăție și variație, culmile și prăpastiile ei..." (*Mărturisiri*).

„Dostoievski îi apare ca un vrăjitor, purtîndu-l „în vîrtejuri amețitoare, fără răsuflet". Lectura lui Tolstoi, Gogol și Gorki îi arată pe aceștia ca „mai masivi, mai solizi, mai omenești". Zile întregi nu se poate regăsi, trăind „în viltoarea vieții ce se desprindea din pagini și te absorbea ca într-o prăpastie" (*Mărturisiri*).

Urmărind viața autorului, peregrinările lui prin orașele și satele Transilvaniei, reacțiile sale față de literatura vremii, Zaciu urmărește, paralel, și producția sa literară, dînd în felul acesta operei o solidă explicație, bazată pe experiență directă de viață a celui ce a produs-o, opera devenind astfel ecoul legitim al trăirilor.

Analizînd romanul *Arhanghelii*, Mircea Zaciu constată creșterea pe care autorul a înregistrat-o, eliminînd din narațiune episoadele nesemnificative și intervențiile care îngreunau lectura, remarcînd ritmul susținut și armonios al desfășurării precum și dezlegarea realistă a conflictelor.

Zaciu recunoaște și explică alunecările naturaliste ale lui Agîrbiceanu prin incapacitatea acestuia „de a opera selecții în funcție de un criteriu social-istoric precis și just, într-o perioadă de confuzii și „dezamăgire", „Nuanțările ce apar, ca amprente ale oscilațiilor ideologice proprii epocii, limitează, din păcate, ascuțișul critic al creației, fie prin continuarea consecventă a tezismului creștin, fie prin apariția unor amprente neo-semănătoriste, naționaliste etc." (p. 93).

În felul acesta proza sa suferă, în sensul că mișcările psihologice sînt compuse după o schemă care nu reflectă realitatea, iar zugrăvirea vieții e alterată. În urma evenimentelor din anii 1929—1933, conștiința scriitorului se radicalizează, el găsește soluții democratice, însă bariera religioasă îl împiedică să se apropie de partidul revoluționar al clasei muncitoare. Autorul monografiei face și un istoric al modului în care a fost receptată opera lui Agîrbiceanu, ajungînd la concluzia că, înainte de Eliberare, personalități de seamă ale criticii românești au socotit „că se află în fața unui artist de real talent, reprezentativ pentru provincia românească de unde s-a ivit și ale cărei realități le exprimă de preferință, talent inegal, tendențios, deficitar sub anumite raporturi (putere de analiză psihologică, capacitate de compoziție epică, abordare a vieții urbane etc.) cu serioase carențe stilistice (grabă, neglijență, imixtiune a unor elemente dialectale „dizgrațioase"), semnificînd impuritate și deficit de conștiință artistică" (p. 29). Se menționează de asemenea că în critica interbelică (cu excepția lui Ion Breazu) nu s-a încercat o ierarhizare de valoare în opera lui Agîrbiceanu, ceea ce, desigur, îngreuna orientarea într-o creație care numără zeci de volume.

Pe de altă parte, critica formalistă și naționalistă au exagerat viziunea creștină și accentele eticiste ale operei lui Agîrbiceanu, trecînd totodată sub tăcere atitudinea critică antifeudală și antiburgheză, viziunea adînc populară și timbrul umanist al scriitorului : „Denunțarea exploatării, a ororilor războiului imperialist, a mascaradei politice burgheze dintre cele două războaie, a politicii de fascizare etc. vizibilă în numeroase opere au fost abil excamotate. S-au ignorat astfel tocmai coordonatele esențiale pe care se mișcă această creație în tot ce a dat mai bun : roman social, povestire țărănească, evocare lirică a lumii copilăriei..." (p. 33).

Paralel cu înfățișarea modului de receptare a operei lui Agîrbiceanu, Mircea Zaciu întregește un portret al scriitorului prin punerea laolaltă a unor fragmente din mărturisirile contemporanilor care l-au cunoscut, încercînd să dea în felul acesta o imagine cît mai vie a omului și epocii.

Astfel, alături de Goga, care rămîne reticent în ceea ce privește opera lui Agîrbiceanu („miroase a pămînt și a tămîie") autorul monografiei aduce mărturii ale confraților din jurul „Luceafărului" budapestan — ex. Tăslăuanu, ale lui Emil Gîrleanu, cucerit de tînărul Agîrbiceanu „cu barba blondă ca aurul ce de-abia se statornicea", mărturii ale lui Al. Ciura sau Gala Galaction, care recunoaște meritele prozei acestui „frate prigonit de nevoi", amintiri ale lui Lovinescu etc.

Mircea Zaciu, procedînd la o cercetare a tot ceea ce s-a scris despre Agîrbiceanu și studiindu-i direct opera, ajunge la concluzii pe care le justifică solid. Unele sînt reluări din concluziile mai vechi ale unor critici (Ibrăileanu), însă completate și însușite de autorul monografiei. Constată că Agîrbiceanu se înscrie printre valorile contemporaneității — cu toate scăderile unui scris inegal (remarcat de toți cei ce s-au ocupat de Agîrbiceanu) ; e alături de Sadoveanu, de Galaction, cu care are afinități de viziune, de Liviu Rebreanu, prin modul sobru în care înfățișează viața țărănească ; de Cezar Petrescu, care ca și el a vrut să reconstituie o amplă frescă a vieții românești contemporane.

Mircea Zaciu remarcă faptul că după 1944 s-au efectuat reeditări ale operei lui Agîrbiceanu, în felul acesta dovedindu-se interesul cititorilor pentru opera lui.

Răspunzînd imperativelor epocii pe care o înțelege, Agîrbiceanu, după 1944, s-a orientat mai constant către semnificația estetică a operei de artă, arătînd interes pentru ideile realismului socialist. Intervențiile sale în publicații demonstrează că Agîrbiceanu se preocupa de tot ce se petrece în lumea socialistă, iar Partidul a arătat în numeroase rînduri că-l socotește unul din fruntașii prozei românești.

Mircea Zaciu analizează opera paralel cu momentul istoric în care a fost creată. Fără să facă aprecieri forţate, artificiale, autorul monografiei stabileşte o legătură strînsă între condiţiile care au generat opera şi opera însăşi, dîndu-i acesteia temeiul.

Monografia este o lucrare valoroasă, bine documentată, care lămureşte problemele puse de opera lui Agîrbiceanu.

Eugenia Oprescu

Romanul şi monumentalitatea

(puncte de vedere pe marginea cărţii lui ION IANOŞI : *Romanul monumental şi secolul XX*, E.S.P.L.A., 1963 şi a discuţiilor stîrnite de aceasta în presa literară)

Deşi evoluţia conceptului de sublim este mult mai lungă, putînd coborî pînă la antici [1], în accepţiune modernă sublimul reprezintă un cîştig romantic şi legătura cu înţelegerea demiurgică a creatorului şi cu revelaţia temporalităţii se impune dintru început.

Epocile anterioare şi-au adus şi ele — într-o măsură mai mare sau mai mică [2] contribuţia la definirea noţiunii şi la crearea unor opere care să poată fi incluse în sferele sublimului, dar niciodată pînă în romantism [3] preocupările artistice dictate de sentimentul sublimului n-au cunoscut o asemenea amploare. Înţeles tot mai mult drept o dimensiune de ordinul absolutului estetic — sublimul devine ţinta creatorilor din toate domeniile artei [4].

Dar care sînt atributele ce conferă unei opere apartenenţa la sublim? Mai întîi impresia de extraordinar [5], puterea de copleşire ce merge pînă la provocarea extazului [6], venind din abor-

---

[1] Şi *Tratatul despre sublim* atribuit grecului Longin (213—272 e.n.) nu este cel mai vechi studiu asupra problemei — deşi singurul care a ajuns pînă la noi — dovadă polemica acestuia c-un anume Caecilius ce l-a precedat (cf. *Tratatul despre sublim* al unui autor necunoscut, din greceşte, cu un studiu introductiv de C. Balmuş, Bucureşti, 1935).

[2] Creştinismul, într-un anume sens, Renaşterea într-altul, au fost momente hotărîtoare, în formarea sentimentului şi a conceptului modern de sublim. În a sa *Estetică*, p. 477—478 (ed. a III-a, 1945) , T. Vianu subliniază atît meritele religiei creştine, cît mai ales pe cele ale Renaşterii — epocă în care „apare minţii omeneşti o dată cu ideea infinitului, sentimentul de nobil orgoliu al omului care gîndeşte, şi se ridică astfel deasupra lui". Arhitectura antică neeuropeană, bazată pe monumentalitate şi menită să impresioneze poporul prin dimensiuni copleşitoare, stîrneşte sentimentul sublimului abia de cîteva secole. În antichitate nu numai că teama provocată de asemenea edificii (ne referim în special la monumentalul monstruos oriental sau chiar geometric : Egipt, Mexic, Chile etc.) nu era dominată de „nobilul orgoliu" al omului care se ridică prin gîndire deasupra fenomenelor (conştient că el este izvoditorul lor), dar nici măcar nu era asociată lui ; construcţiile fiind privite drept opere ale divinităţii, sau ridicate graţie bunăvoinţei acestora. A trebuit să treacă mulţi ani pînă ce individul să devină conştient de propria măreţie (vezi şi legendele privitoare la ridicarea Troiei).

[3] Pe aceeaşi direcţie merge şi M. Dragomirescu (*Estetica literară*, Bucureşti, 1923—1924) cînd stabileşte o corelaţie între sublim, graţios şi frumos, pe de o parte, şi romantism, realism şi clasicism, pe de alta, conchizînd că „Romantismul e umorul sublim şi optimist" (p. 157).

[4] Dar mai ales din domeniul poeziei şi al muzicii — ultima fiind socotită de W. F. Hegel arta prin excelenţă romantică, în cadrul căreia conţinutul se revarsă dincolo de forma devenită neîncăpătoare — „o exterioritate indiferentă".

[5] Termenul de *sublim* folosit în limbajul obişnuit a pierdut din valoarea conceptuală. Dacă accepţiunea aceasta mai întîlneşte undeva sferele categoriei estetice, de cele mai multe ori, însă, merge alături.

[6] Cît de vii sînt încă ideile lui Longin ! „De fapt sublimul nu convinge pe ascultători, ci-i duce la extaz, căci miraculosul, cu uimirea ce trezeşte, e mai presus întotdeauna de ce-i convingător şi plăcut... „etc. (op. cit. p. 22).

darea unor probleme capitale pentru soarta umanităţii şi rezolvarea lor la un nivel ce pare a depăşi puterea obişnuită a omului. Apoi polivalenţa simbolică a semnificaţiei, dublată de maxima înălţime filozofică a gîndirii. Şi, în cele din urmă, sentimentul soliditătii — de sfidare a timpului, ce trezeşte în consumatorul de artă admiraţia şi mîndria de a fi om [7]. Sublimul situează creaţia umană în zona celor mai măreţe fenomene ale naturii; de aici şi tendinţa poeziei către cantabil, spre muzica sferelor. Dar perceperea fenomenelor naturii nuanţează şi diversifică condiţia sublimului. Intervine de data aceasta ca o permanenţă [8], o anume tulburare vecină cu teama [9], anume asociaţii de ordinul esteticului [10], şi mult accentuat — sentimentul perisabilităţii umane faţă cu grandoarea mişcărilor cosmice.

Formele concrete de realizare a sublimului sînt multiple, dar deosebite de la o artă la alta. Astfel, dacă în cazul arhitecturii monumentalitatea constituie modalitatea principală şi singulară [11], în acelaşi timp, de ascensiune spre sferele categoriei estetice în discuţie, în literatură mijloacele se înmulţesc, specializîndu-se pentru fiecare gen în parte. Aşa, în domeniul liricului avem titanismul, în epică — eroicul şi în dramă — tragicul [12].

Ion Ianoşi mai include pentru o anume zonă a epicii (romanul de largă respiraţie) şi monumentalul, transferat din domeniul artelor bi- şi tridimensionale, cu trăsături proprii de manifestare. Este o dovadă în plus că modalităţile respective sînt oarecum echivalente, conţinînd, în mare, aceleaşi atribute (Facă oricine comparaţia categoriei monumentale din arhitectură cu eroicul sau titanicul din literatură !), iar întrepătrunderile nu-s excluse. Dar îmbrăţişarea cutărei modalităţi nu duce în mod obligatoriu către sublim; căci dacă frumosul poate rezulta dintr-o anume simetrie a liniilor, din armonia părţilor, sublimul se refuză oricărei formule. Cîte opere monumentale, titanice, eroice, tragice etc. n-au fost date uitării, sau mai trăiesc graţie istoriei literare sau a istoriei celorlalte arte !

Prin urmare, din moment ce modalităţile respective nu duc totdeauna spre sublim, nici nu trebuie tratate ca *variante* ale acestuia [13], ci doar ca forme posibile, ce sînt preferate în anume cazuri altor forme mai puţin capabile să provoace extazul.

Este adevărat că monumentalul, eroicul etc. dispun, într-un anume sens, de coordonate externe ce le asigură întîietatea faţă de oricare din formele celelalte, adică, în acest sector putem întîlni mai des sublimul decît aiurea, dar şi în situaţia prezentă forma rămîne o latură complimentară a conţinutului ce tinde să irumpă dincolo de limitele acesteia, iar sublimul începe la o altitudine foarte ridicată a îmbinării celor două componente. Ceea ce interesează îndeosebi este

---

[7] A rămas celebră exclamaţia lui Coreggio în faţa tabloului Sfînta Cecilia a lui Raphael „Anch'io son'pittore !"

[8] Atît de discutatul dezechilibru specific sublimului, ce provoacă pe de o parte teama şi pe de alta admiraţia apare mai ales în cazul fenomenelor naturii. În rest predomină sentimentul de afirmare, de înălţare a omului.

[9] Frica propriu-zisă nu reprezintă o rezultantă a sublimului. Totdeauna în cazul sentimentului de faţă există o anume detaşare de obiect. Catarsisul provocat de tragic are în vedere tocmai posibilitatea de a fi noi înşine în situaţia eroilor de pe scenă — dar şi mila, latura opusă.

[10] Longin este cel dintîi (cunoscut de noi) care intuieşte magistral mecanismul aprecierii estetice a sublimului: „Arta doar nu-i desăvîrşită decît atunci cînd pare natură, iar natura e izbutită numai cînd ţine ascunsă în ea arta" (*op. cit.*, p. 63—64). Ideea a fost reluată printre alţii de Kant şi prin intermediul lui, la noi, de L. Blaga şi T. Vianu.

[11] Arhitectura rămîne o excepţie în domeniul artelor. În afara proporţiilor imense, a colosalului ce par a înfrunta veşnicia prin vastitatea materială şi soliditatea intensă dată de întruparea ideii arhitectonice, nu cunoaştem sublimul (A se pune în balanţă piramidele, mănăstirile gotice, templele religiilor arhaice etc. — construcţii virile — cu arhitectura clasică sau chiar barocă — efeminizată).

[12] Cele două categorii: tragicul şi sublimul se suprapun pe o zonă totuşi redusă, şi anume în părţile de maximă intensitate tragică.

[13] I. Ianoşi, *op. cit.*, p. 18.

conţinutul, iar forma apropie opera de hotarele sublimului abia atunci cînd reuşeşte să sugereze infinita amplificare a ideii, fără a-i detona integritatea. Sfinxul este o întrebare aruncată eternităţii, dar un semn de întrebare care copleşeşte tocmai prin proporţiile la care a fost împinsă ideea, fără a-şi pierde coerenţa.

Să nu se creadă că colosalitatea ar absolvi intensitatea — dimpotrivă!; insuficienţa formală este cu atît mai observabilă cu cît spaţiul de manifestare al ideii este mai larg.

Sublimul este o categorie estetică ale cărei sfere cuprind în primul rînd viaţa şi, ca un reflex, viaţa creată în mod artistic; dar nu există vreo corelaţie de tipul: fenomene sublime din natură şi societate să provoace în mod automat apariţia unor opere similare în planul artisticului [14]. Intervine — de altfel ca în tot restul creaţiei artistice — , poate ceva mai accentuat, rolul personalităţii creatoare — factorul de primă şi ultimă instanţă.

Iată de ce forma, modalitatea adoptată nu hotărăşte în nici un fel apariţia unor opere sublime, atîta timp cît lipseşte artistul de o valoare excepţională în stare să concureze natura sau istoria societăţii în laturile lor cele mai reprezentative, acolo unde într-adevăr acestea provoacă sentimentul sublimului.

★

Dorinţa precizării noţiunilor are, adesea, ca urmare o şi mai mare imprecizie, provocînd derută — cu atît mai mult cu cît domeniul în care se operează este mai depărtat de realitatea concretă, pe scara abstractizărilor. Este şi cazul esteticii în sferele căreia Ion Ianoşi încearcă unele delimitări.

Punctul său de pornire îl constituie observaţia după care monumentalul ar fi „una din modalităţile sublimului dintre cele mai proprii" (p. 19) şi ar apare „nu numai dispersat în diferitele specii... ci şi într-o formă concentrată într-un domeniu anume specializat pentru a-l exprima (sculptura şi pictura monumentală)" (p. 22). De aici, după interesante observaţii — e drept — în domeniul muzicii simfonice şi al poeziei (cu localizări la Tudor Arghezi), Ion Ianoşi îşi atinge ţinta cercetării — domeniul epicii, între care domeniu şi monumentalitate observă „o atracţie reciprocă" (p. 37). Scopul final fiind atît impunerea de sine stătătoare în cadrul esteticii a categoriei de monumental ca o subordonată în sferele sublimului, cît şi individualizarea unui tip de roman deosebit — romanul monumental (apariţie relativ recentă!). În fond, demonstrarea mai largă se concretizează într-o analiză la obiect.

Monumentalul se manifestă cu pregnanţă în cadrul artelor statice (simultane), evident materiale: arhitectura, sculptura, pictura înfăţişîndu-se privirii prin dimensiuni spaţiale sau de volum, deosebite faţă de proporţiile figurii umane. În cadrul acestora se poate vorbi nu numai despre un stil monumental (modalitatea privirii omului de jos în sus), dar, după cum remarcă şi I. Ianoşi, şi de anume specii monumentale, despre al căror caracter prin excelenţă social nu mai este cazul să discutăm. Dar dacă arhitectura nu cunoaşte vreo altă modalitate de realizare a sublimului în afara monumentalităţii, sculptura şi pictura încep deja să nu mai fie atît de legate de o singură formă. Şi *Gioconda* lui Leonardo da Vinci sau *Pasărea măiastră* a lui Brâncuşi nu sînt mai puţin sublime decît oricare din operele aparţinînd speciilor monumentale[15]. Mecanismul aprecierii estetice se schimbă. În primul caz eram copleşiţi de colosalitatea formei direcţionată după o anume idee, iar în cel de-al doilea de imensitatea ideii sau a ideilor cuprinse într-o asemenea formă.

---

[14] În cazul fenomenelor de ordin social, sublimul se află la hotarul dintre etic şi estetic; rolul primului factor fiind hotărîtor, dacă nu exclusiv. În cazul fenomenelor naturii primează esteticul. Dar este adevărat că „Sublimul constituie... fundamentul estetic al eroului pozitiv", însă nu numai din „arta realismului socialist" cum afirmă I. Ianoşi (*op. cit.*, p. 7—8)

[15] Sublimul acestora vine, mai ales, dintr-o anume raportare la întreg patrimoniul artistic, ce evidenţiază în operele respective adevărate culmi ale creaţiei umane.

În cadrul artelor dinamice, temporale (succesive): literatura, muzica, filmul întîlnim o situaţie similară; sublimul cunoaşte — după cum arătam — forme de manifestare specifice — *echivalente* monumentalului. Ce-i altceva eroicul [16] dacă nu o înălţare a omului dincolo de contururile obişnuite, după aceeaşi metodă a privirii de jos în sus?; sau titanicul?; sau eroicul tragic? Atunci la ce-am mai introduce noţiunea de monumental cînd nu aduce vreo notă calitativ nouă?

Este adevărat, paralelismul de care vorbim a facilitat trecerea noţiunilor de la o artă la alta, adesea cu scopul nuanţării sau al exprimării deosebite (metaforice), îndeosebi în accepţiuni valorice (cum de altfel este şi înţeles monumentalul în cadrul literaturii!); dar niciodată aceste noţiuni nu au fost justificate de realităţi diferite [17].

De altfel ambiguitatea termenului a şi fost observată [18] în discuţiile ce-au urmat apariţiei cărţii; iar din insuficienta precizare a accepţiunii în care-l foloseşte s-a făcut principalul cap de acuzare împotriva demonstraţiei — şi pe bună dreptate! Se vorbeşte cînd de o monumentalitate exterioară — care poate fi uneori numai aparentă —, cînd de o monumentalitate interioară — ce constituie totdeauna garanţia sublimului, cînd de o modalitate monumentală — în artele statice —, de o specie monumentală şi în cele din urmă de o formulă românească monumentală. Cucerit de plăcerea delimitărilor, Ion Ianoşi ajunge să vorbească chiar de un „sublim intensiv" şi de altul „extensiv" (după cum la Hugo am afla monumentalul extensiv iar la Stendhal pe cel intensiv — p. 59) ce şi-ar da întîlnire în monumental împreună cu „măreţia şi mărimea... conţinutul vast şi forma grandioasă" (p. 19). Pornind, prin urmare, să individualizeze categoria estetică a monumentalului, I. Ianoşi sfîrşeşte prin a lăsa o şi mai mare confuzie, creînd impresia echivalenţei — dată fiind şi accentuarea pe intensitate, pe monumentalul lăuntric, care vizibil ţine de sfera valoricului. Lucrurile au fost duse şi mai departe de Radu Negru [19], la care impresia este de substituire a termenilor, de ridicare a monumentalităţii deasupra sublimului. Monumentalitatea unei opere ar fi hotărîtă, după el, de cuprinderea sublimului. „Deci frumuseţea eroică, sublimă şi solemnă totodată, toate sînt incluse în monumental" sau: „De aici se impune concluzia că operele din toate domeniile artei, fie de mari proporţii — ca *Muncitorul şi colhoznica* (sculptura Verei Muhina), fie cu o întindere relativ redusă, ca povestirea *Soarta unui om* de Mihail Şolohov, au atributul monumentalităţii deci tot în accepţiune valorică! în măsura în care imaginea fixează cu mijloace şi forţă artistică momentul sublim din existenţa eroilor, a căror individualitate exprimă esenţa unei epoci istoriceşte determinată".

Categoriile estetice sînt noţiuni de maximă generalizare a fenomenelor artistice cu manifestare în toate artele. Frumosul, urîtul, tragicul, comicul etc., etc. cunosc în limitele specificului fiecărui domeniu artistic întruchipări reductibile la una şi aceeaşi esenţă. Nu acelaşi lucru se întîmplă cu categoria în discuţie. Monumentalul se referă în primul rînd la artele statice, dincolo de hotarul cărora nu mai cunoaşte concretizări estetice. Eroicul, titanicul, eroicul-tragic sînt forme echivalente, numai, monumentalului, şi nicidecum subordonate lui, cu toate fiind circumscrise sferelor mai largi ale sublimului, dimpreună cu o multitudine de alte forme. Încît observaţiile

---

[16] E drept, termenul şi chiar noţiunea ca atare au suferit o oarecare degenerescenţă, dată fiind deasa folosire în situaţii cînd nu exprimau un conţinut corespunzător accepţiunii date de noi (accepţiunii de bază!). Vezi utilizarea în sensul: eroii cărţii — chiar dacă aceştia sînt satirizaţi!, deci priviţi de sus în jos, sau creaţi după metoda realistă a privirii în situaţii tipice — de la aceeaşi înălţime.

[17] De unde se vede că obişnuinţa poate sugera adesea dezvoltarea inversă: de la noţiune la realitate.

[18] Vezi D. Micu, *Monumentalul în epică* („Contemporanul", 23/1963); Vera Călin, *Un studiu valoros de estetică literară* („Lupta de clasă", nr. 1/1964) etc.

[19] *Monumentalul, categorie a esteticii marxiste*, „Tribuna", 36/1963.

Verei Călin din intervenția amintită[20] ni se par pe deplin justificate : „... conceptul de monumentalitate a suferit în trecerea lui de la arhitectură la literatură, o transformare. Nemaifiind identic cu accepțiunea spațială, este mai puțin apt să exprime o modalitate estetică riguroasă, definită, decît un criteriu valoric mai general "(p. 101) și mai departe : „Credem însă că în literatură *monumentalitatea e cu atît mai puțin aptă să devină o categorie estetică bine definită* cu cît întinderea, proporțiile vaste, hotărîtoare pentru monumentalitatea arhitectonică nu pot deveni criterii estetice hotărîtoare pentru o operă literară" (p. 102).

Și Ion Ianoși încearcă zadarnic să împace în cadrul literaturii, domeniul special de care se ocupă, — monumentalitatea exterioară (extensivă) cu cea interioară (intensivă) ; raza de acțiune a „calității estetice" în discuție se dovedește a fi limitată.

Demonstrația sa urmează o înlănțuire identică celeia din partea teoretică privind întreaga sferă a artelor. Astfel, după o scurtă trecere în revistă a cazurilor disparate de manifestare a monumentalului I. Ianoși se oprește cu analiza în domeniul epicii, în limitele căreia descoperă o formă concentrată, „anume specializată pentru a se exprima". Este vorba de romanul de largă respirație (*romanul-fluviu, romanul-ciclu, romanul-frescă, romanul-cronică* și *romanul-epopee*) ; într-un cuvînt, „romanul monumental", contrapus celorlalte formule românești, drept o modalitate deosebită (p. 66), în care forma monumentală ar fi dublată de o monumentalitate „lăuntrică" — singura hotărîtoare, în cele din urmă [21]. (Sînt romane ca : *Baltagul, Torentul de fier* etc. care nu cunosc o întindere prea mare, dar care sînt, totuși, monumentale, după cum destule povestiri foarte scurte ale lui Sadoveanu trebuie calificate cu același atribut (p. 69). Autorul încearcă chiar o ierarhizare a romanului amplu după virtuțile ce le-ar conține diversele forme întru exprimarea monumentalului. Așa am avea „un prim *nivel* al monumentalității și anume monumentalitatea exterioară, formală, care poate avea sau nu conținut corespunzător" (*romanul-fluviu* și *romanul-ciclu*, p. 67) ; „un al doilea *strat* al monumentalității, mai profund, mai de conținut" (*romanul-frescă* sau *romanul-cronică*) (p. 68) și în cele din urmă „*stratul* cel mai adînc al monumentalității" (*romanul-epopee*) (p. 69) — stadii deosebite, după felul în care reușesc să rezolve raportul fundamental dintre : *epocă-erou-masă*. Apariția romanului monumental s-ar datora tendinței epicii din ce în ce mai manifestă spre realizarea unor vaste sinteze social-istorice, mergînd pînă la transformarea „istoriei în roman în spiritul previziunii lui Bielinski" (p. 96) ; fapt ce determină și preferința formulei în cauză pentru anume teme în care socialul constituie latura dominantă.

Romanul reprezintă în cadrul literaturii speța cea mai viu disputată. Este terenul în care teoria plutește mai mult decît oriunde în vag. Nu cunoaștem încă o definiție cuprinzătoare. Diversele noțiuni acoperă spații limitate, fiind mereu contrazise de realitate ; căci mai mult ca oriunde, originalitatea scriitorului se dovedește în impunerea unei formule proprii : un roman balzacian, flaubertian, dostoevskian, proustian etc., etc. Există însă un *totuși* hotărîtor ce face ca diversele formule individuale să diversifice, numai, realitatea, dar să fie în cele din urmă

---

[20] *art. cit.*, „Lupta de clasă", 1/1964.

[21] Abdicarea de la principiul monumentalității — înțeles ca formă, ca modalitate, se produce complet la pagina 69 ; autorul studiului trecînd pe poziția interpretării valorice a „calității estetice", ceea ce dovedește în mod convingător imposibilitatea considerării monumentalului drept categorie estetică cu acțiune în plan literar. „Măreția eroilor, întîmplărilor, idealurilor nu trebuie să rezulte neapărat dintr-o lărgime nemijlocită în spațiu și întindere directă în timp. Monumentalitatea trebuie să fie înainte de toate *lăuntrică, îmbinată sau nu* cu monumentalul exterior" (I. Ianoși), *Romanul monumental și secolul XX* (p. 69). Atunci de ce se mai ocupă de formele ample ale romanului ? I. Ianoși nu face altceva decît ia o terminologie din alte arte (arhitectură, sculptură, pictură) și caută cu orice preț să-i dovedească sfera de întindere și în literatură.

reductibile la un acelaşi numitor, ce dă individualitatea şi unitatea speciei noastre : o lume evoluînd spre o idee [22].

Desigur, originea romanului o aflăm în epopee, dar într-o negare a acesteia. Epopeea este romanul personalităţii istorice [23], a eroului, a omului ridicat dincolo de condiţia speţei, erou ce acţionează pe fundalul unor largi desfăşurări demografice ; dimpotrivă, romanul — chiar istoric [24] fiind — este epopeea omului obişnuit, a cetăţeanului anonim, chiar excepţional, ce nu ajunge să fie consemnat în analele istoriei. Prin asta romanul face un salt considerabil spre realism, căpătînd puteri generalizatoare sporite. (Prezenţa „personalităţii" nu numai că împiedică desfăşurarea nestînjenită a fabulaţiei dar impune scriitorului şi obligaţia de a-l privi de jos în sus, în poziţia statuară ; individul comun ce-i ia locul, poate îmbrăca, în schimb, vaste semnificaţii, implicînd soarta întregii umanităţi). Se trece prin urmare de la eroicul pur, la cotidianul ridicat la rangul de tipic, de „categorie" [25], de semnificativ. Forma aşa-zis „liberă" a romanului s-a dovedit aptă să exprime nu numai întreaga complexitate interioară a omului „modern" dar şi complexul ansamblu de relaţii sociale în care acesta se realizează ca personaj, încît grandiosul edificiu ridicat de Balzac — tinzînd spre concurarea istoriei — este o mărturie grăitoare pentru potenţele speciei.

S-a recunoscut pe bună dreptate — de la afirmaţia lui Hegel încoace — că romanul este o epopee burgheză, calitate în care acesta reflectă cu prisosinţă „puterea şi slăbiciunea noii clase" [26]. Lipsa sublimului din planul socialului are ca urmare estomparea eroicului în planul artisticului. Cu toate acestea, eroicul continuă să se menţină, chiar în roman, în acele laturi în care aspiraţiile umanităţii devin permanenţe, nefiind legate de capitalism (în dragoste şi în „căutarea absolutului" ştiinţific sau artistic).

Romantismul descoperă istoria şi freamătul maselor. Încadrîndu-se preocupărilor ştiute ale curentului de a crea în limitele sublimului, romanul îmbrăţişează acest sector tematic, realizînd cîteva reuşite deosebite (W. Scott şi V. Hugo). Atenţia romancierilor se îndreaptă cu osebire spre „momentele de răscruce, spre *epocile* [27] în care prin haosul istoric se întrevede o idee ce cuprinde masele" [28]. Astfel eroicul, reflectînd sublimul social, se reîntoarce în epică.

Concomitent cu această tendinţă de „eroizare" a romanului prin abordarea acelor momente dominate de clocotul maselor, specia în discuţie cunoaşte şi o altă turnură. Este vorba de încercarea unor vaste sinteze istorico-sociale, mergînd pînă la cuprinderea întregii desfăşurări a existenţei umane (A. France). Aşa iau naştere : romanul-fluviu, romanul-ciclu, romanul-frescă sau romanul-cronică, opere desfăşurîndu-se pe întinse spaţii temporale şi sociale, şi numărînd mii de pagini. Numai că, în marea lor majoritate, acestea nu reabilitează eroicul. Cel ce se va specializa, oarecum, în direcţia „eroizării" va fi romanul epopeic (nu epopee !), o dezvoltare într-o limită strictă a romanului istoric din romantism. De remarcat că romanele în discuţie

---

[22] Formulă utilizată în studiul *Probleme de tipologie a romanului românesc actual* (M. Duţă şi I. Oprişan), „Revista de istorie şi teorie literară", 3—4/1964.

[23] În sensul celor spuse de M. Ralea, *De ce nu avem roman* (Perspective, Ed. literară a Casei Şcoalelor, 1928, p. 182—184). Vezi şi G. Călinescu, *Reflecţii mărunte asupra romanului*, „Viaţa românească", 6, 1957.

[24] Tocmai aici stă slăbiciunea multora din romanele istorice ; pentru că iau ca obiect viaţa personalităţilor. De aceea nici nu trec dincolo de firave „vieţi romanţate". Reuşita romanului istoric stă în utilizarea materialului de viaţă al omului comun, a „individualităţii anonime" (M. Ralea, *studiul citat*, p. 183)

[25] G. Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 688.

[26] A se vedea M. Duţă, *Puterea şi slăbiciunea noii clase : burghezia* („Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", nr. 3—4/1962).

[27] Pentru tot ce urmează, vezi accepţiunea dată *epocilor* şi *perioadelor* în M. Duţă şi I. Oprişan, *art. cit.*

[28] K. Marx (o idee devine forţă materială cînd cuprinde masele).

nu neagă romanul ca atare (cum susţine I. Ianoşi pentru a realiza o negare a negaţiei) — cum se întîmplase în trecerea de la epopee la specia noastră —, ci constituie doar o dezvoltare a acestuia, o lărgire, o adaptare a romanului la condiţiile istorice noi.

Eroul rămîne tot cetăţeanul anonim, reprezentant al categoriei, iar scriitorul nu se ridică în sectoarele de vîrf ale istoriei, unde personalitatea este un individ exemplar pe care nu putem decît să-l admirăm, ci rămîne în substraturile istoriei, acolo unde înfruntarea individului cu destinul politic capătă accente tragice; unde trecerea spre punctul culminant al desfăşurării cunoaşte complexe contradicţii (conflicte psihologice şi spectaculoase de natură exterioară). Atributul „epopeic" este dat de aducerea în prim plan, alături de erou, sau eroi a unor mase imense, vrînd să reprezinte în mod concret generalizarea maximă a experienţei narate. Pătrunderea maselor în prim-plan pînă la acoperirea, în anume situaţii, a eroului, căpătînd virtuţi de personaj de roman, este urmarea firească a tensiunii istorice a momentului de răscruce, cînd ideea a cuprins aproximativ la acelaşi nivel întreaga colectivitate, împiedicînd conturarea puternică a unor individualităţi.

Eroul, în cazul cînd avem de-a face cu individualităţi suficient conturate, este acel om a cărui înţelegere a scrutat mai repede perspectiva istorică şi care s-a identificat cu însăşi ideea ce-a cuprins masele, putînd să le îndrume pe acestea pe drumul sinuos al evenimentelor. Individualizări deosebite întîlnim cu prisosinţă în romanele: fluviu, ciclu, frescă sau cronică, pentru că în cadrul acestora masele se află oarecum în perioade de acalmie, dar ele nu devin eroice, reflectînd existenţe sublime din realitate, ci numai „eroi", în accepţiunea ce a devenit comună: eroi de roman.

Se produce, prin urmare, în cadrul romanului de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului al XX-lea, o specializare. Romanul fluviu, ciclu, frescă sau cronică îmbrăţişează aproape exclusiv *perioadele* istorice, pe cînd romanul epopeic se opreşte în limitele *epocilor* istorice.

Dar drumul romanului nu se opreşte aici. Comandamentul timpului determină o dezvoltare tot mai pronunţată a acestuia, de la pictural spre metaforic [29], spre ideativizarea poetică, corespunzătoare vremurilor noastre (şi rolul cititorului de roman în dirijarea speciei este deosebit).

Dar ce este „monumental" în tot acest roman de amploare? Monumentală ar trebui să fie în primul rînd forma, sub raport spaţial şi apoi modalitatea de creaţie ţinînd tot de primul aspect pentru a da calităţii estetice girul de categorie — şi în cele din urmă conţinutul; toate acestea fiind, mai mult sau mai puţin, într-o strînsă determinare.

O formă larg dimensionată întîlnim — e drept — în romanele: fluviu, ciclu, frescă sau cronică, dar însuşi autorul studiului le contestă monumentalitatea, dată fiind lipsa conţinutului monumental. O modalitate monumentală nu aflăm în romanele amintite, deoarece indivizii aduşi în scenă nu săvîrşesc fapte sublime spre a-i putea privi ca atare. Şi, în sfîrşit, eroii acestor romane nu sînt eroi decît în rare excepţii (Mai ales în situaţiile cînd perioada temporală include anume momente de răscruce).

În cazul romanului epopeic, eroicul este prezent la tot pasul, masele şi personajele înfăptuind fapte de mare adîncime şi suprafaţă socială; dar modalitatea nu este a monumentalului afişat, ci, în mod paradoxal, eroii sînt priviţi de la aceeaşi înălţime, uneori chiar cu superioritate îngăduitoare (în cazul umorului), iar forma poate fi foarte limitată. Exemplele le dă însuşi I. Ianoşi.

Poate singurul sector al monumentalului în roman (deosebit de noţiunea de *eroic*, care am arătat că este echivalentă cu monumentalul din alte arte, şi deci suficientă pentru exprimarea fenomenului) ar fi acele opere în care arhitectonicul izbeşte. Se impune dintru început „monu-

[29] M. Duţă şi I. Oprişan, *art. cit.*

mentul" ridicat de Balzac : un ansamblu de romane, riguros compartimentate în scene, — şi poate unele romane în care planurile se întretaie într-o ordine strictă, evidenţiindu-se exterior ; dar exemplele sînt prea puţine spre a putea vorbi, dincolo de criteriul valoric, de manifestarea unei categorii estetice monumentale, ţinînd de sublim în cadrul literaturii.

★

Lucrarea lui I. Ianoşi a stîrnit vii dispute, aşa cum s-a mai remarcat, tocmai prin noutatea şi îndrăzneala punctului de vedere propus. De aceea o socotim o merituoasă contribuţie la elucidarea problemelor estetice.

I. Oprişan

Discuţii în limitele romanului latino-american [1]

Faptul că cititorul român capătă o primă viziune de ansamblu asupra literaturii de limbă latină de peste ocean printr-un studiu asupra romanului şi nu printr-o încercare de sinteză mai largă în spaţiul social-geografic amintit, sau printr-un studiu asupra altei specii literare, ni se pare semnificativ.

Romanul a devenit la ora actuală genul epic cel mai disputat, caracterizînd întreaga mişcare literară a unei naţiuni, aceasta cu atît mai mult în ţările capitaliste, unde tendinţele ideologice de toate nuanţele contribuie la diversificarea şi chiar la fărîmiţarea lui. Lupta din domeniul celorlalte specii şi genuri literare deşi n-a încetat, a trecut pe planul al doilea — recunoscîndu-i-se prin aceasta romanului întîietatea ca arenă a înfruntărilor. Dar interesul pentru specia în discuţie provine şi dintr-o anume dorinţă de depăşire a conceptului de „roman tradiţional", prin promovarea unor modalităţi artistice cît mai apropiate de „spiritul vremii". La răscrucea tuturor vînturilor înnoitoare, romanul se conturează din ce în ce mai pregnant drept o entitate calitativ superioară, tinzînd spre sinteza la un înalt nivel artistic a poeziei cu drama şi naraţiunea epică şi a tuturor acestora cu filozofia şi ştiinţa în genere ; scopul final fiind surprinderea cît mai profundă a esenţei timpului istoric, a semnificaţiei sale pentru soarta umanităţii.

Cartea lui Miguel Angel Asturias : *La novela latino-americana, testimonio de la época* (Romanul latino-american, mărturie a epocii) ne introduce într-o zonă puţin cunoscută nouă, relevînd, printr-o analiză la obiect, în fond, marile probleme ale speciei în discuţie — cu particularităţile specificului local.

Mai întîi, există un roman latino-american? Asturias hotărăşte la un moment dat : „Există o realitate americană. Recunoaştem acest lucru? Atunci, dacă există o realitate americană trebuie să existe şi un roman american" (p. 95) [2]. Lucrul nu mi se pare deloc concordant. Nu există oare o realitate conformă fiecărei ţări în parte? Dar există un roman, să zicem : portughez, italian, cehoslovac, bulgar, turc etc., etc ; sau chiar în cadrul lumii latino-americane,

---

[1] Discuţiile noastre pornesc de la recenta apariţie în româneşte a studiului lui Miguel Angel Asturias : *Romanul latino-american*, în traducerea lui Paul Alexandru Georgescu, Editura pt. lit. univ., Bucureşti, 1964.

[2] Şi aici trebuie specificat că autorul se referă la romanul latino-american şi nu american — ale cărui sfere sînt mult mai largi, dacă ne gîndim la întreg continentul, şi mult mai restrînse dacă avem în vedere doar S.U.A. ; şi într-un caz şi altul discuţia fiind dincolo de obiect.

există un roman brazilian, argentinian, chilian, mexican etc? [3]. Aparent aşa ar trebui să fie, dar în fapt nu există. Nu avem decît romancieri [4], şi uneori nici atît, ci numai romane, dar nu un roman desemnat prin numele naţiunii a cărei realitate o reflectă. Lucrul este explicabil. Tradiţia îşi spune cuvîntul ! — şi apoi o seamă de fapte insesizabile hotărăsc predispoziţia unui anume popor pentru anume specii sau genuri artistice. Asta nu înseamnă că nu pot obţine rezultate strălucite şi în fiecare din celelalte ; dar specificul naţional se manifestă în modul cel mai vizibil într-un anume domeniu. Pe plan european, avem cu siguranţă un roman rus, unul francez şi altul englez — poate şi unul german [5] — fiecare din ele aducînd *o formulă specifică*, dincolo de contribuţia diversificatoare a fiecărui scriitor — care este inerentă. Dar acestea aparţin trecutului. Tendinţa prezentă este spre crearea unei formule *moderne*, desprinsă oarecum de cadrele specific-naţionale, pe linia deplasării de la pictural spre metaforic [6]. Un Proust, un Kafka, un Joyce, un Allain Robbe-Grillet sînt precis determinaţi de condiţiile social-politice-economice-culturale ale ţării şi timpului în care au scris sau scriu, dar nu aparţin în nici un fel romanului ceh, irlandez sau francez (înţeles în mod tradiţional) — făcînd notă distonantă —, ci sînt, dincolo de hotarele naţionale, reprezentanţi ai formulei moderne în curs de definire.

Romanul latino-american, apărut destul de recent, [7] are într-adevăr unele note specifice, dintre care M. A. Asturias evidenţiază cîteva : „una din cele mai izbitoare caracteristici ale romanului nostru, semnalată de toţi criticii, *este revărsarea acestei forţe teribile, nimicitoare* / a naturei americane (n.n. I.O.), încă nestăpînite, în mijlocul căreia personajele rămîn supuse scopurilor şi puterii ei" (p. 30—31) ; „În romanul nostru peisajul are funcţiunea unui personaj cu ochi multipli, cu braţe multiple, cu glasuri multiple, înlăuntrul căruia adevăratele personaje nu sînt decît stări ale conştiinţei autorului" (p. 88) ; „O altă caracteristică a romanului latino-american o constituie *imposibilitatea de a semnala şcoli"* (p. 32) ; „Ajungem în momentul în care putem semnala, ca o altă caracteristică a romanului nostru, *faptul de a se fi trezit la viaţă sub semnul neliniştilor sociale şi politice* care frămîntau oamenii din ţările noastre şi *care l-au făcut*, aşa cum am repetat-o de atîtea ori, *să vehiculeze idei* (p. 52) — să fie prin urmare „o tribună de idei, o catedră

---

[3] Una este să denumeşti realitatea speciei în ansamblu la un anume popor, şi alta să încerci — prin chiar denumire — să faci o netă deosebire de toate celelalte formule naţionale. Or, Asturias se îndreaptă spre cea de-a doua accepţiune, contrapunînd romanul latino-american altora, ca o formulă nouă, necunoscută altundeva.

[4] Observaţiile lui Ştefan Zweig, deşi vădit absolutizante, spre a scoate în evidenţă caracterul profund original al personalităţilor pe care le analizează, privind *condiţia* de romancier mi se par esenţiale (chiar dacă un Tolstoi este pus în cea de-a doua categorie) : „Şi, de-aceea, cred că trebuie să stabilesc cu tot dinadinsul deosebirea lăuntrică şi nezdruncinată care există, după mine, între autorul unui roman şi romancierul propriu-zis. În înţelesul din urmă şi cel mai înalt, romancier este numai geniul enciclopedic, artist universal care clădeşte un cosm întreg (amploarea operei şi abundenţa figurilor sînt argumente în sprijinul acestei teze) ; romancier este acela care situează alături de lumea pămîntească o lume proprie cu tipuri proprii, cu legi proprii de gravitaţie şi cu un cer propriu, plin de stele. E acel care impregnează atît de mult cu esenţa fiinţei sale fiece figură, fiece întîmplare, încît acestea devin tipice nu numai pentru el, dar şi pentru noi, acea plasticitate, acea pătrunzătoare putere de sugestie care, deseori, ne face să denumim după ele unele întîmplări şi persoane — şi astfel să spunem despre oameni care trăiesc în mijlocul nostru : o figură balzaciană, o înfăţişare dickensiană, o natură dostoievskiană". Ştefan Zweig *Trei maeştri. Balzac, Dickens, Dostoievski*, Ed. Cugetarea, Bucureşti, p. 8.

[5] Formula spaniolă face parte din preistoria romanului — venind pînă la actul de naştere al acestuia : *Don Quijote*. Romanul românesc cu tendinţe de pietrificare într-o anume formă reprezentativă — este cîmpul de întîlnire a majorităţii încercărilor europene, şi nu numai europene ! Un loc aparte îl ocupă romanul polonez.

[6] Vezi în acest sens articolul nostru : M. Duţă şi I. Oprişan *Probleme de tipologie a romanului românesc actual*, în „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 3—4, 1964.

[7] Legătura cu pinacogramele precolumbiene, în care Asturias vede cele dintîi manifestări ale romanului latino-american, sînt interesante ca informaţii, dar nu rezistă unei judecăţi critice.

de învăţătură şi o tranşee de luptă" (p. 141) — protestantismul social caracterizînd întreaga literatură latino-americană de la origini şi pînă în prezent; şi, în sfîrşit: „Da, *ambianţa de poezie*, [8] natura transformată în limbaj, furat poemului, iată ceea ce atrage în romanele noastre pe cititorii din afara Americii" (p. 102). După cîte se vede, afară de prima trăsătură — irumperea cadrului pînă la sufocarea personajelor — celelalte nu sînt deloc numai latino-americane; existenţa unor şcoli — deşi sînt numeroase alte ţări în care nu poate fi identificată vreo anume şcoală precis conturată — nu-i o dovadă a lipsei formulei naţionale: şcoala romantică, naturalistă sau realistă franceză nu împiedică reliefarea unor anume note net deosebitoare. Un popor are un roman, abia atunci cînd, indiferent de voinţa scriitorului şi de apartenenţa lui la cutare mişcare literară, anume comandamente greu de precizat îl duc în cele din urmă către formula naţională.

Condiţia ideală a romanului-roman este ca priu lumea creată să evolueze spre o anume idee — cea de-a doua coordonată ce-l defineşte. Dar aceasta nu înseamnă că un roman axat pe o idee este un roman de idei, cum sînt destule romane care vehiculează idei fără a avea o idee unică. Or, romanul latino-american, chiar de la 1920 încoace — o recunoaşte undeva şi autorul studiului — nu-i un roman de idei, deşi conţine ca un leit-motiv ideea protestului anticolonialist, cît mai ales un roman-document, un roman pictural, de reconstrucţie artistică a realităţii insuportabile sud-americane. De aici şi învinuirile ce i se aduc de a prezenta materialul faptic în mod brut, neprelucrat suficient, rămînînd la stadiul reportajului sau pamfletului [9]. Cînd însă realitatea sufocantă americană se întîlneşte cu talentul unui mare artist — şi sînt destule cazuri — aceasta îmbracă hainele poeziei, căpătînd semnificaţii universale profunde; dar iarăşi — osmoza poeziei cu prozaismul vieţii nu-i o trăsătură strictă numai a romanului latino-american — dimpotrivă, putem spune că-i condiţia de bază a marei arte, la fel cu nonconformismul [10].

Cu toate acestea există un roman latino-american, e adevărat foarte apropiat de cel american — de limbă engleză, uneori aproape inseparabil, dar trăsăturile acestei formule ar trebui căutate mult mai adînc — începînd dincolo de cele identificate de M. A. Asturias, mai mult de conţinut decît de structură internă — şi în strînsă legătură cu romanul întregului continent.

Individualitatea formulei româneşti este inseparabilă de „matricea stilistică" a poporului respectiv. Şi lipsa unui roman citadin solid, ba chiar fuga de abordarea mediului, ar trebui să dea de gîndit: „Fugeam de povestirile din mediul citadin — spune M. Asturias —, *pentru a nu cădea în tentaţia de a europeniza scrierile noastre*. Poate că de aceea nu apare încă aşa-numitul roman al oraşului cu vigoarea celui al vieţii cîmpului" (p. 59). Situaţia este generală acolo unde oraşul n-a reuşit să fie integrat specificului naţional. După strălucitele rezultate obţinute în domeniul prozei ţărăneşti, literatura română este lipsită încă de un roman al urbei, în adevăratul înţeles al cuvîntului [11]. Cauzele au fost arătate detaliat de Liviu Rebreanu în discursul *Lauda*

---

[8] Uneori autorul studiului ajunge la afirmaţii categorice: „În nici o altă literatură actuală nu găsim atît de strîns împletite elementul social şi poetic aşa cum apar în *Los gubernantes del rocío* (Stăpînii apelor) de Jacques Roumain" (p. 75). E de ajuns să-i amintim doar pe Sadoveanu şi Şolohov!

[9] Nu s-a bucurat de un răsunet mondial publicarea jurnalului Carolinei Maria Jesús: *Cuarto de despejo* (Debaraua, tradus la noi prin *Sao Paulo. Strada A, nr. 9*)? Ce exemplu mai grăitor ca acesta poate fi dat?!

[10] „Literatura noastră — spune Asturias —, încă din vremea colonialismului spaniol nu a fost niciodată conformistă — vorbesc de marea literatură" (p. 13). Dar tocmai asta e condiţia marei literaturi de pretutindeni. Nu există literatură mare conformistă!

[11] Mult citatul roman al lui George Călinescu: *Enigma Otiliei*, nu este de fapt un roman al oraşului, cît mai ales un roman de familie.

ţăranului român [12], ţinut cu ocazia intrării la Academie, şi sînt aplicabile şi spaţiului latino-american, unde diferenţele dintre sat şi oraş sînt încă mai accentuate; oraşul ultramodern contrastînd nu numai cu satul dar şi cu propriile periferii.

„Tentaţia de a europeniza", cu alte cuvinte pericolul căderii în gratuitate, scade cu atît mai mult cu cît romancierul se apropie de acele sfere ale realităţii în care specificul naţional se află în forme concentrate, fără ca prin aceasta să se ajungă deja la conturarea unei anume formule, ale cărei atribute pornesc în cele din urmă tot de aici, dar care se lasă greu descoperite.

Un fapt decurgînd din situaţia specială a romanului latino-american născut în focul luptelor politico-sociale şi continuînd să trăiască în această atmosferă încordată, aduce lumină asupra întregii istorii a speciei. Ritmul încordat al timpului istoric, obiect al reflectării, determină o compoziţie deosebită în cadrul romanului. „Este demn de subliniat faptul că în unele din aceste romane autorii nu zugrăvesc individualităţi excepţionale, nu se pierd în meandre şi adulmecări psihologice, ci merg spre studiul şi descoperirea marilor aglomeraţii *pe fundalul cărora apar personaje cu adevărat reprezentative pentru categoriile sociale respective: negrul, financiarul, proletarul, intelectualul etc.*" (p. 123). Aceasta înseamnă că alături de natură trebuie să socotim şi masele drept un al doilea personaj care estompează conturarea unor puternice individualităţi umane, desprinse din sînul colectivităţii. Se ajunge prin urmare la crearea unor personaje-simboluri, de maximă generalizare, reprezentînd întregi categorii sociale. Desfăşurarea trepidantă a evenimentelor nu-i permite scriitorului să întreprindă analize profunde, caracterologice — de altfel ar fi şi în contradicţie cu realitatea reflectată : în epocile de răscruce masele sînt aproximativ la acelaşi nivel de trăire — şi-l obligă să recurgă la anume procedee sintetice. Deci *epoca* istorică impune soluţionarea relaţiei erou-mase din cadrul romanului prin mijlocirea unor personaje simbolice — funcţionale, faţă de *perioadele* de relativă acalmie, cînd sînt evidenţiate în prim-plan trăsăturile morale, caracterologice ale unor individualităţi puternice [13]. Trăsăturile morale se realizează de data aceasta *funcţional*, prin intermediul personajelor simboluri, pentru că apartenenţa la o clasă socială înseamnă deja o caracterizare prealabilă, tacit înţeleasă, ca în comedia del'arte : „Latifundiarul nesăţios, metisul crud şi indianul lipsit de apărare" (p. 116).

Romanul este mărturia unei epoci perfect identificabilă şi în măsura în care vorbeşte de o realitate socială concretă poate fi analizat şi din punct de vedere sociologic, constituind un interesant material de studiu, „element auxiliar al cercetării sociologice". Nu s-au întreprins asemenea cercetări asupra literaturilor antichităţii, cu rezultate satisfăcătoare? ! — de ce nu s-ar lua ca obiect de studiu şi romanul? Punctul este just dar trebuie făcute cîteva precizări. Dacă conţinutul primează asupra formei, analiza sociologică trebuie să urmeze în schimb analizei artistice, căci cîştigul în planul conţinutului interesează numai în măsura în care avem de-a face cu opere de artă. Şi apoi analiza de conţinut nu se suprapune peste cea sociologică, cea de-a doua fiind în limitele primei. Deşi în final M. A. Asturias are o înţelegere întrutotul justă : „Valoarea estetică şi caracterul artistic al operelor literare nu trebuie sacrificat pe altarul interesului pe care-l prezintă ele pentru sociologi şi antropologi" (p. 81), pe parcurs, înclină să acorde, totuşi, prea multă importanţă analizei sociologice [14], care, oricît de mult folos ar aduce

[12] „Între sate şi oraşe a fost şi mai persistă pretutindeni un antagonism, la noi însă parcă mai viu şi mai accentuat. Pentru că oraşele noastre nu sînt expresia specificului naţional", Liviu Rebreanu, *Amalgam*, Ed. Socec & Co., Bucureşti, p. 271.

[13] Vezi relatarea mai largă asupra acestei relaţii în : M. Duţă şi I. Oprişan, *art. cit.*

[14] „Şi prima întrebare pe care ar trebui să le-o punem ar fi următoarea : s-a încercat oare un studiu sociologic al indianului, al metisului, al negrului în lumina textelor de ficţiune literară?" (p. 66); „Ceea ce lipseşte încă, sociologic vorbind, este o *tehnică pentru studierea şi interpretarea sociologică* a unui material socotit mai înainte ca precar şi instabil" (!) (p. 74) — subl. ns. *I.O.*

specialiştilor, rămîne minoră faţă de influenţa extraordinară ce-o exercită romanul ca artă. Şi să amintim numai destinul *Fructelor mîniei* al lui Steinbeck. Romancierul creează o lume în elementele sale esenţiale, tinzînd să fie nu numai o mărturie a epocii, ci să fixeze epoca în lanţul timpului prin ce are ea caracteristic, deosebit de toată evoluţia anterioară, încercînd să o judece din punctul de vedere al eternului uman. Prin aceasta romanul tinde să atingă hotarele filozofiei.

Dar evoluţia prezentă a romanului către cuprinderea din ce în ce mai masivă în sferele sale a disputelor ideologice ridică o altă problemă : aceea a locului şi a atitudinii scriitorului în cadrul naraţiunii. De la Flaubert încoace, părerea după care marea artă ar fi determinată — dincolo de talent — de atitudinea „obiectivă", adică de privirea realităţii de la o anume distanţă [15] a cîştigat tot mai mult adeziunea scriitorilor. Soluţia era justificată în cazul lui Flaubert şi continuă încă să fie în cadrul societăţii capitaliste, unde între scriitori şi realitatea burgheză există o adevărată prăpastie. Nu acelaşi lucru se întîmplă în ţările socialiste unde idealul scriitorului coincide cu cel al maselor. Dar chiar în cadrul orînduirii burgheze, aşa-zisa „obiectivitate" înseamnă de multe ori mascarea unei atitudini ostile evoluţiei sociale, încît afirmaţiile lui Asturias sînt pe deplin justificate : „Lucrul cel mai important este ca romancierul, prin intuiţie, sensibilitate şi experienţă, să pătrundă în realitatea socială pînă într-atît, *încît obiectivitatea lui să devină angajare*"[16] (p. 73) şi romanul latino-american, în marea lui majoritate, exemplifică grăitor teza citată.

În contextul universal al romanului, experienţa latino-americană a speciei nuanţează semnificativ marile probleme teoretice ridicate de existenţa însăşi, în condiţiile actuale a romanului. De aceea apariţia cărţii lui Miguel Angel Asturias vine să completeze un gol resimţit, aducînd preţioase informaţii asupra unei realităţi artistice interesante.

Ionel Oprişan

Monografiile Baudelaire *şi* Dostoievski
în colecţia „Ecrivains de toujours", Paris, 1963.

„Collections microcosme" întreprinde publicarea unor serii de volume constituind o enciclopedie *sui generis* care îmbrăţişează diferite domenii. Pe lîngă două colecţii privind mai mult actualitatea, denumite „*Raza ştiinţei*" şi „*Mica planetă*", urmărind cercetările ştiinţei moderne, sau oferind descrieri ale diferitelor ţări din lume, găsim o retrospectivă vastă, în mici monografii grupate în jurul cîte unei teme generale. În „Maîtres spirituels", printre profeţi

[15] „Trebuie să-i priveşti pe oameni aşa cum priveşti nişte mastodonţi sau nişte crocodili. Are parcă vreun rost să te întristezi din pricina coarnelor unora, şi a fălcilor celorlalţi? Arătaţi-i, faceţi din ei sperietori, puneţi-i în borcan cu spirt şi atîta tot. Dar să nu pronunţaţi verdicte morale în privinţa lor. Şi apoi voi ce sînteţi, voi, broaşte mici?" Gustave Flaubert, apud Plehanov, *Arta şi viaţa socială*, Ed. Cartea Rusă, 1957, p. 185.

[16] R. M. Albérès dezvoltă o întreagă teorie după care răsturnările sociale datorate în parte celor două războaie mondiale şi complexului de fenomene ce le-au întovărăşit, ar fi făcut imposibilă continuarea atitudinii scriitorului de „simplu observator amuzat şi detaşat" (p. 19) şi ar fi impus un nou stil : „Ainsi, le style abrupt, plus nerveux, plus touffu, et même plus apocalyptique, qui prévaut aujourd'hui, ne signifie pas tout simplement le refus des élégances et le désir d'une action plus rapide : il marque d'avantage la passion personelle de l'auteur ; il marque surtout que *la fiction littéraire est considérée comme un débat exemplaire de conscience et non plus comme un spectacle.*" R. M. Albérès, *Bilan littéraire du XXe-siècle*, Aubier, Edition Montaigne, 1956, p. 19.

şi sfinţi, întîlnim şi cîte un titlu ca *Socrate* sau *Fénelon*. În „Solfegii" sînt prezentări ale marilor compozitori, în „Timpul care curge" sînt evocări ale unor grupuri sociale sau profesionale (ca *Institutorii, Intelectualii evului mediu, Negustorii, Preoţii vechiului Egipt, Judecătorii, Marele doamne romane, Alchimiştii, Curtizanele, Trubadurii, Exploratorii evului mediu* etc.), a unor civilizaţii (*Galii, Etruscii, Asirienii, Incaşii, Bizantinii*) şi biografii (*Cezar, Napoleon, Lenin, Jeanne d'Arc, Cristofor Columb* etc.).

Între astfel de serii, învederînd un electism conceptual evident, se situează şi colecţia „Scriitorii de totdeauna" din care sînt anunţate 65 volume dedicate unor individualităţi aparţinînd diferitelor epoci şi popoare. De la *Homer* şi *Aristofan*, pînă la *Romain Rolland, Sartre* şi *Camus*, sînt scriitori de diverse crezuri care se succed destul de bizar. Monografiile poartă numere de ordine a căror alăturare pare destul de ciudată. Pentru a nu insista prea mult, ne mărginim numai la cîteva exemple : *Machiavel* îşi găseşte locul între *Jules Renard* şi *Joyse, Cocteau* între *Molière* şi *Horaţiu, Edgar Poë* între *Rabelais* şi *Ronsard* iar *La Fontaine* între *Rimbaud* şi *Maiakovski*.

Monografiile, în genere bine documentate, dar aparţinînd unui mare număr de autori, sînt de diferite niveluri şi concepţii. Mulţi din ei caută un oarecare senzaţional, care nu este impropriu suscitării mai vii a interesului cititorilor şi e îngăduit, atîta timp cît nu depăşeşte limitele adevărului. Am ales două monografii : *Baudelaire par lui-même* (nr. 9) de Pascal Pia şi *Dostoievski par lui-même* (nr. 57) de Dominique Arban, a căror elaborare ni s-a părut mai dificilă.

★

Baudelaire şi Dostoievski aparţin unor foarte depărtate coordonate geografice, temperamentale şi artistice. Operele lor reprezintă alte lumi ca modalitate de creaţie, ca atitudine, ca mentalitate, ca manieră de realizare şi ca univers poetic. Şi, totuşi, e ceva care dincolo de aparenta prăpastie dintre ei îi leagă într-un destin, în linii largi, asemănător. Născuţi amîndoi în 1821 se bucură, în timpul vieţii, de o apreciere echivocă, pentru ca după moarte, abia către sfîrşitul veacului trecut şi începutul secolului nostru, operele lor să capete o apreciere excepţională pe arii foarte extinse. Baudelaire pentru poezie a însemnat cam ceea ce Dostoievski a însemnat pentru proză : o propulsiune către psihologie şi introspecţie, îmbrăţişată de un mare număr de scriitori, în epoca la care ne-am referit. Nenumăraţi poeţi din întreaga lume vor avea cultul lui Baudelaire, după cum nu mai puţini prozatori îl vor slăvi pe Dostoievski. Ambii vor lua proporţii aproape mitologice şi, aşa cum se întîmplă în astfel de cazuri, vor genera legende şi uneori iconoclaşti.

Reprezentînd prematur o anumită fază a capitalismului, a cărui îndeplinire mai tardivă avea să le amîne gloria universală pentru după moarte, Baudelaire şi Dostoievski au procese sufleteşti complexe, pe care le urmăresc în toate amănuntele lor. Poate unele asemănări de ordin foarte general să nu fi fost simple coincidenţe întîmplătoare, ci o consecinţă a stărilor sociale ale timpului. Aderenţa, pentru moment arzătoare, la revoluţie, copleşită îndată de ideea că nu sînt perspective imediate de realizare i-a caracterizat pe amîndoi. Baudelaire şi Dostoievski se retrag în universuri psihologice proprii, cu punctul de plecare în lupta binelui cu răul. Ei nu sînt lipsiţi de şovăieli, de ideea păcatului şi a penitenţei, a purificării prin suferinţă, de sentimentul dedublării personalităţii, de căutarea unui bine ipotetic, de fapt nerealizabil. Către sfîrşit, ideea atotputerniciei spiritului burghez, pe care îl cred de neevitat, îi duce la izolare, la scepticism. Dar dincolo de astfel de similitudini sînt deosebiri colosale.

Dificultatea unor monografii despre cei doi mari scriitori survine de la contrastele care îi caracterizează pe amîndoi. Acestea au generat o literatură foarte vastă, contradictorie şi

dezorientantă. De aceea subtitlul *par lui même*, pe care îl găsim la ambele volume pare promiţător. Dar acesta poate avea două accepţiuni „de el însuşi" sau „prin el însuşi".

Există mai multe modalităţi de reconstituire biografică : prin acte, prin interpretări ale operei, prin folosirea corespondenţei, a memoriilor, a manuscriselor, prin mărturii ale familiilor şi contemporanilor, prin reacţiunile presei timpului etc. Toate sînt la fel de imperfecte şi, de aceea, toate sînt recomandabile concomitent pentru că din comasarea şi confruntarea datelor poate ieşi oarecare lumină. Ce e drept, viaţa scriitorului adesea rămîne o hieroglifă în jurul căreia sînt brodate atîtea biografii cîţi biografi o urmăresc, cu atît mai mult cu cît sînt puţini care ca Jean-Jacques Rousseau, şi-au dezgolit posterităţii inima, sufletul şi viaţa,s cutindu-i ce cercetători de eforturi şi totuşi ...

★

Pascal Pia în *Baudelaire par lui-même* pare a-şi propune mai curînd reconstituirea evolutivă a frămîntărilor interioare ale poetului decît a vieţii. Foloseşte corespondenţa, jurnalele intime, notele fugare de pe carnete, operele publicate şi mai puţin cunoscute dar şi poezii din *Florile răului* şi poemele în proză. Golurile le umple din alte surse de informaţie.

Drumurile bătute nu sînt evitate şi rezultă un Baudelaire în consonanţă cu acel preconizat de biografi anteriori ca François Porché (*La vie douloureuse de Charles Baudelaires*, Plon-Nourrit, 1926), Ernest Seillère (*Baudelaire*, Armand Colin, 1931), Philippe Soupault (*Baudelaire*, Rieder, 1931), Camile Mauclair (*Le génie de Baudelaire, poète, penseur, esthéticien*, Ed. Nouvelle Revue Critique, 1933), John Charpentier (*Baudelaire*, J. Tallender, 1937) etc. E clar că s-a sedimentat o imagine tradiţională a lui Baudelaire de care Pascal Pia în contribuţia sa ţine seama.

Dispoziţia materialului e nouă faţă de a predecesorilor, întîmpinînd, ce e drept, şi unele dezavantaje. Sîntem puşi în faţa unui profil psihologic fărîmiţat pe tranşe, care urmăresc unele idei, preferinţe, trăsături conceptuale. Se ţine seama şi de oarecare cronologie, ceea ce a dat naştere unor reveniri. Între limitele impuse de această compartimentare (în prea multe capitole) sînt desigur adiacenţe şi interferenţe. Cartea, întrucîtva deconcertant construită, oferă totuşi imaginea morală şi psihologică a scriitorului.

Existenţa lui Baudelaire e la acel stadiu de cristalizare a datelor la care surpriza factologică e eludată şi numai exacerbarea unor aspecte trecute prin cristalele unor anumite zone ale operei îi poate da un suflu diferit. De aceea s-a ajuns la unele exagerări, primînd adesea accentuarea asupra vieţii erotice (Camille Mauclair, *La vie amoureuse de Charles Baudelaire*, Flamarion, 1927) sau a nevrozei lui, spre a ne exprima eufemistic (Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, A la Baconnière, Genève-Neuchâtel, 1942), dacă nu s-a mers concomitent către supralicitarea celor două aspecte. Pascal Pia, ţinînd seama că poate fi nou doar unghiul de vedere în interpretarea vieţii şi operei lui Baudelaire, apasă asupra ideilor poetului mai apte de a-i explica opera, cum ar fi concepţia despre viaţă, oameni, societate, artă.

Autorul monografiei urmărind o reconstituire multilaterală a vieţii sufleteşti a lui Baudelaire a avut dreptate de a concentra scheletul biografic, constituit din date riguroase şi abstracte, într-o destul de amplă *Cronologie* (de 25 pagini) la finele volumului, mai ales că, într-o privinţă, cartea lui este concomitent o antologie a unor texte, complete sau fragmentare, gravitînd în jurul ideilor emise în capitole dar, totodată, întrerupînd expunerea. Dacă fragmentele de corespondenţă şi din jurnalele intime ale scriitorului dau savoare monografiei, inserarea unor poezii întregi adesea prea cunoscute, citeodată numai prin tangentă legate de subiect (*Bénédiction*, *A une Malabaraise*, *Sed non satiata*, *La chevelure*, *La Léthé*, *A celle qui est trop gaie*, *Le goût du néant*, *Le gouffre* etc.) e un mic abuz al autorului ei. Ponderea textelor baudelairiene edificatoare e predominantă faţă de explicaţii şi conferă cărţii o anume obiectivitate. Nu e mai puţin adevărat

că „Baudelaire de el însuşi" este totuşi de Pascal Pia, ale cărui preferinţe în selectarea pasajelor inserate, bineînţeles, nu au putut fi omise. Fragmentele interesante, dintre cele mai puţin frecventate ale poetului, dozează altfel umbrele şi luminile ale căror iradieri dau un nou relief vieţii şi operei. Dacă în interpretarea poeziei lui Baudelaire trebuie să ţinem seama de acea răceală raţională, atît de dorită de el, nu putem ignora zbaterile, îndoielile, raţionamentele, suferinţele şi tristeţile care stau la baza ei. Masca poetului impasibil, egoist, purtînd pe frunte semnul „artei pentru artă" cade (dovedind încă o dată că nu există creator de artă degajat de vremea lui şi de uman), în faţa unei scrisori pe care, numai cu cîteva luni înainte de moarte, i-o trimite lui Ancelle, administratorul-tutore al bunurilor sale pămînteşti. Desprindem :

„Trebuie să vă spun, dumneavoastră care nu aţi ghicit mai mult decît alţii, că în această carte atroce mi-am pus toată inima, toată tandreţea, toată religia mea (travestită), toată ura mea? E adevărat că voi scri contrariul, că voi jura pe toţi dumnezeii că este o carte de artă pură, de maimuţărie, de jonglerie, şi voi minţi cu neruşinare" (februarie, 1866).

Valoarea de confidenţă testamentară a cuvintelor de mai sus a fost confirmată, după moartea lui Baudelaire, de scrieri postume direct, sau în sens larg, autobiografice.

Existenţa unui anumit temperament, concepţia despre lume şi concepţia despre artă, sînt printre coordonatele esenţiale care explică operele literare. La Baudelaire acestea se confundă pînă la un punct, ideile despre artă absorbindu-le pe celelalte. Dacă însă ca dezabuzat social poetul ajunge la un grad de deprimare care nu mai concorda cu existenţa unei concepţii despre lume, pe care a identificat-o cu aceea despre artă, Baudelaire a avut atitudini care explică refugiul lui total în lumea creaţiei. Toate acestea sînt în materialul antologic pe care Pascal Pia îl include în cartea sa. El însă nu le corelează în succesiunea cauzală a faptelor. Lăsînd la o parte comentariile autorului, şi ordinea în care apar fragmentele din Baudelaire, extragem din pasajele reproduse unele mărturii care, după părerea noastră, pot întregi cunoaşterea de către români a existenţei şi a concepţiei despre artă şi viaţă a poetului francez.

Imaginea de raţionalist senzual a lui Baudelaire, aşa cum ar putea să apară din *Florile răului*, ascunde un mare sentimental refulat. Din *Mon cœur mis à nu*, din *Fusées*, jurnale intime publicate postum, ca şi din corespondenţă, rezultă o copleşitoare senzaţie de solitudine izvorîtă încă din copilărie. „Sentimentul destinului etern solitar" l-a urmărit totdeauna : în familie, printre colegii de şcoală, în mijlocul cunoscuţilor şi a prietenilor. Spaima de trecerea timpului ca şi presimţirile funeste se datorau, în parte, unei rapide uzuri fizice cauzate de trăirea prea intensă. În *Fusées* Baudelaire a notat : „Se spune că am treizeci de ani ; dar dacă am trăit trei minute într-una singură ... nu am nouăzeci?" Baudelaire are senzaţia golului, e torturat de viziuni sumbre şi sfîşiat de lupta dintre bine şi rău, pe care o vede la modul creştin :

„În orice om, la orice oră, sînt simultan două aspiraţii, una către Dumnezeu, alta către Satan. Invocarea lui Dumnezeu, sau spiritualitatea, e o dorinţă de înălţare, acea a lui Satan, sau animalitatea, e fericirea de a cobori" (*Mon cœur mis à nu*). Neliniştea sufletească, la Baudelaire, se manifestă şi în firea lui de „vagabond" evidentă în anume mod de inconstanţă. Poetul schimbă frecvent nu numai domiciliile, dar şi proiectele literare. Aspirase, la un moment dat, să scrie şi un roman : *Homme aux Ruysdaels*, pe care îl anunţa. Dar caracterul lui instabil se acorda cu respiraţia scurtă a poemelor.

Desigur, în scrisoarea din 1866, amintită de noi, Baudelaire se referă la firea sa tumultoasă de romantic şi la febrila trăire a vieţii a cărei sublimare prin răceală o vede în opera sa poetică [1]. Dar religia „travestită" şi insistenţa că *Florile răului* nu sînt „o carte de artă pură"

[1] Mamei sale, îi scria cu orgoliu la 9 iulie 1857, după publicarea volumului : „Dar această carte al cărei titlu *Florile răului* spune tot, este îmbrăcată după cum veţi vedea, într-o frumuseţe sinistră şi rece ; şi a fost făurită cu furie şi pasiune".

par a fi o aluzie directă că ele se explică şi prin deprimarea lui socială, fiind o luare de atitudine împotriva curentelor politice şi literare din timpul său, întrucît nu le credea capabile de a remedia o stare de fapt.

După ce, în februarie 1848, şi-a dat adeziunea pentru „Societatea Republicană Centrală" a lui Blanqui şi a fost zărit (de Jules Buisson) printre insurgenţii care devastau o prăvălie de arme, purtînd „o puşcă frumoasă cu două ţevi şi o superbă cartuşieră de piele galbenă", Baudelaire se retrage într-un apolitism ostentativ. Faptul nu poate fi explicat numai prin contradicţiile firii poetului. Într-adevăr, din *Mon cœur mis à nu* rezultă că i-a repugnat oportunismul marii părţi dintre acei care făceau politică în timpul său : „Eu nu am convingeri aşa cum le înţeleg oamenii secolului meu, pentru că nu am ambiţie" ... „Se pot fonda imperii glorioase pe bază de crimă, şi religii nobile pe bază de înşelătorie.

Totuşi, am oarecare convingeri, într-un sens mai ridicat şi care nu poate fi înţeles de oamenii din timpul meu".

Obsedantă, la Baudelaire, rămîne ura împotriva spiritului burghez, prin care se pot explica atît unele atitudini cît şi concepţia sa artistică. Pentru poet, triumful mentalităţii burgheze reprezintă sfîrşitul lumii prin dezagregarea idealurilor morale aducînd moartea „oricărei patrii spirituale". Din lungul pasaj extras din *Fusées*, de către exeget, desprindem imaginea de apocalips moral întrevăzută de Baudelaire, şi sentimentul de izolare pe care i-l cauzează :

„Atunci fiul va fugi de familie nu la optsprezece ani, ci la doisprezece, emancipat de precocitatea sa lacomă, el va fugi de ea ; nu pentru a căuta aventuri eroice, nu pentru a elibera o frumoasă împrizonierată într-un turn, nu pentru a imortaliza o cocioabă prin gînduri sublime, ci pentru a fonda un comerţ, pentru a se îmbogăţi, şi pentru a-i face concurenţă infamului său tată, fondator şi acţionar al unui jurnal care va răspîndi lumini şi va face ca *Secolul* de atunci să fie considerat complice al superstiţiei" ...

„Justiţia, dacă în această epocă va mai putea exista justiţie, va interzice existenţa cetăţenilor care nu vor şti să se îmbogăţească. — Soţia ta, o Burghez ! casta ta jumătate a cărei legitimitate îţi creează poezia, de atunci încolo introducînd în legalitate o infamie ireproşabilă, paznică vigilentă şi îndrăgostită de casa ta de bani, nu va mai fi decît idealul perfect al femeii întreţinute. Fiica ta cu o nubilitate infantilă va visa în leagănul ei că se vinde cu un milion. Şi tu însuţi, o Burghez ! — încă mai puţin poet decît azi — tu nu vei avea nimic de spus ; tu nu vei regreta nimic. Deoarece există în om lucruri care se fortifică şi prosperă, pe măsură ce altele se fac mai debile şi se micşorează, şi graţie progresului acelui timp, din interiorul tău nu vor rămîne decît viscerele ! — Aceste timpuri poate că sînt foarte apropiate ; cine ştie dacă nu au şi venit, şi dacă îngustarea naturii noastre nu este singurul obstacol care ne împiedică să apreciem mediul în care respirăm !" ...

„Pierdut în această lume urîtă, lovit cu coatele de mulţimi, sînt ca un om dezgustat al cărui ochi nu vede în trecut, în anii duşi, decît dezamăgire şi amărăciune, iar înainte (...) nimic nou, nici învăţăminte, nici durere" ...

„Totuşi voi lăsa aceste pagini, pentru că vreau să-mi datez tristeţea".

Baudelaire, cu intensa trăire a vieţii intime, nu a fost străin nici de frămîntările epocii. Poezia lui e într-o măsură o disimulare a stărilor afective, provocate şi de viaţa socială a timpului, prin maximă condensare a incandescenţei credinţelor şi pasiunilor, ducînd la stadiul diamantelor impasibile. Printre trăsăturile dominante ale lui Baudelaire era orgoliul care nu i-a permis să comunice direct, în timpul vieţii, stările sufleteşti şi îndoielile. Faptul nu s-a răsfrînt numai asupra operei ci şi a concepţiei lui despre viaţă. Ţinea să apară altfel decît era.

Rezultă din fragmentele publicate, în volumul de care ne ocupăm, că zguduirile sufleteşti Baudelaire le voala prin aere de indiferenţă, alteori prin comportări care exagerau neesenţialul derutînd. Trăirea emfatică era pentru Baudelaire un mod de a trăi „artistic", rămînînd inedit.

De aici aprecierea „artei sublime a comediantului" pentru care, de altfel, a simţit o atracţie veche : „Fiind copil, voiam să fiu cînd papă, dar un papă militar, cînd comediant" (*Mon cœur mis à nu*). „Teatrul, cea mai delicioasă formă a frumosului", după opinia lui Baudelaire din poemul în proză *Les vocations*, duce la tentaţia de a ajunge să pari şi să vorbeşti mai frumos, să fii mai elegant. Poetul Samuel Cramer din *La Fanfarlo*, ale cărui trăsături comune cu ale lui Baudelaire (autoironizate de poet) au mai fost semnalate, e „comediant prin temperament", exagerînd întîmplările şi ajungînd la imginea unui dezechilibru exterior, numai aparent inuman : „Dar feriţi-vă de a crede că era incapabil de a cunoaşte adevăratele sentimente şi că pasiunile nu i-au atins decît epiderma. Şi-ar fi vîndut cămaşa pentru un om pe care de-abia îl cunoştea" ...

Limitele între ceea ce era trăit intempestiv şi între ceea ce era „jucat" de Cramer sînt greu de determinat : „S-ar fi bătut în duel pentru un autor sau un artist mort de două secole. După cum a fost cucernic cu furie, deveni ateu pasionat. El era laolaltă toţi artiştii pe care i-a studiat şi toate cărţile pe care le-a citit, şi totuşi, în ciuda acestei facultăţi de comedian, rămînea profund original. El era totdeauna gingaşul, fantasticul, leneşul, teribilul, savantul, ignorantul, desmăţatul, cochetul Samuel Cramer ...".

Nu strein de „arta sublimă a comediantului" este şi dandysmul lui Baudelaire, o modalitate de a filtra prin discreţie sărăcia, deprimarea, sentimentul izolării şi neîncrederea în evoluţia socială şi morală a epocii. E vorba de căutarea unei „perfecţiuni" ipotetice, exterioare, care consta în anume extravaganţă, rafinament, un mod de a şti să trăieşti spectaculos, implicînd o viaţă cheltuitoare, snobismul vestimentar şi un epicureism sfidînd etica burgheză, moravurile şi gusturile comune. De acelaşi ordin e fineţea de gastronom evidentă mai ales în sfaturile pe care Baudelaire le dădea prietenilor indicîndu-le ce să mănînce. Lui Vigny îi sugerează să prefere o piftie de carne combinată cu vin cald de Madera sau Xeres, „un soi de dulceaţă de carne cu vin" dîndu-i adresa unde o poate găsi (*Scrisoarea din februarie*, 1862). Considerînd că berea purtînd eticheta *Harris* e toxică îi recomandă *Allsapp* şi *Bass*, dar pentru a-l feri de falsuri îl îndrumează pe Vigny către anumite localuri (*Scrisoarea din ianuarie*, 1862). Lui Sainte-Beuve îi aduce turtă dulce „încrustată cu anghelică" de la o anumită prăvălie, admiră însă pe acea engleză, „foarte compactă, foarte neagră, cu mult anason şi ghimber : se taie în felii atît de înguste ca a rostbifului, care se pot unge cu unt sau dulceaţă" (*Scrisoarea de la 1 iulie*, 1860).

Dandysmul, după părerea poetului, implică generozitatea, pe care Baudelaire o avea (după cum remarcă Nadar), dar era asociat şi cu viaţa de boem, datorită şi încurcăturilor băneşti, care îl duc la binecunoscutele conflicte cu mama şi tatăl vitreg. Conceptul de dandy rămîne confuz pentru el, aşa cum rezultă din articolul *Pictor al vieţii moderne*. Baudelaire îl întrezăreşte în acel „care în afară de eleganţă nu are altă profesie". Dar, continuă articolul, „dandysmul e o instanţă vagă, tot atît de bizară ca duelul ; foarte veche, întrucît Cezar, Catilina, Alcibiade ne oferă tipuri strălucitoare ; foarte generală, întrucît Chateaubriand l-a găsit în păduri şi la malul lacurilor Lumii Noi. Dandysmul e o instituţie în afară de legi", căreia după părerea lui Baudelaire îi aparţin Sheridan, Brummel şi Byron. După ce poetul face elogiul capriciului, a cultului frumosului şi „a eleganţei în simplitate absolută", pe care le consideră inerente oricărui dandy, ca şi cultul de sine, al femeii şi al iluziilor, găseşte că ar exista o plăcere de a mira.

După opinia sa, dandysmul presupune şi un anume fel de stoicism care constă în respingerea vulgarităţii, fiind o „doctrină a eleganţei şi originalităţii", un „caracter de opoziţie şi revoltă" reprezentînd orgoliul uman care „combate şi distruge trivialitatea". Astfel de trăsături sînt condiţionate istoric de poet : „Dandysmul apare mai ales în epocile de tranziţie în care democraţia încă nu e atotputernică, în care aristocraţia nu e decît în parte şubredă şi depreciată. În turburarea acestor epoci cîţiva oameni declasaţi, dezgustaţi, neocupaţi, dar cu toţii bogaţi din naştere, pot concepe proiectul de a fonda o nouă speţă de aristocraţie" ... „Dandysmul e

un soare care apune; ca astrul care declină, el e superb, fără căldură şi plin de melancolie". Baudelaire crede că victoria democraţiei îl va spulbera.

Mai lapidar, poetul îşi va defini concepţia despre viaţă în *Mon cœur mis à nu* : „Un dandy trebuie să aspire de a fi sublim fără întrerupere; el trebuie să trăiască şi să doarmă în faţa oglinzii".

Puţinătatea referinţelor edificatoare asupra eroticii, în proza şi jurnalele lui Baudelaire la prima vedere pare deconcertantă pentru un poet al dragostei idolatre. Baudelaire în legătură cu iubirea nu face confidenţe. Dragostea temporară purtată pentru Madame Sabatier, ca şi acea perpetuă pentru Jeanne Duval rămîn la fel de neexplicate şi, de fapt, inexplicabile. Idealizarea eroticii nu-l împiedică pe poet de a arăta părţile ei inestetice. Considerată de Baudelaire în antinomie cu etica, cu sentimentele datoriei, oferind şi suferinţe, dragostea e definită în *Salonul din 1846* : „Plăcere şi durere amestecate, amărăciune a cărei buză e totdeauna însetată". Eroticei sale, ca şi vieţii (ambele deprimante pentru el), Baudelaire îi dă aura artisticului prin aprecierea cochetăriei, a toaletei, a fardurilor, a bijuteriilor. Socotind că la baza sentimentelor stă pasiunea oarbă, obiectul admiraţiei nu trebuie să aibă decît farmecul exterior al rafinamentului şi al frumuseţii fizice.

Faptul rezultă din articolul *Conseils aux jeunes litterateurs*, în care, cu ironie, consideră că sînt primejdioase pentru literat: „femeia cinstită, acea savantă (*le bas-bleu*) şi actriţa" pentru că prima aparţine la doi bărbaţi, a doua e ratată, a treia este nocivă întrucît „toţi adevăraţii literaţi au oroarea literaturii în unele momente", iar actriţele sînt viciate de poezie. Preferinţa trebuie să meargă către femeia uşoară.

Baudelaire demonstrează această „teorie" exprimată în glumă, prin devotamentul său tragic (deşi nu fără unele abateri) pentru Jeanne Duval, ale cărei mişcări, după cum observă Banville, aveau, în acelaşi timp, ceva divin şi bestial. Femeia adorată avea de altfel toate defectele (era desfrînată, mincinoasă, cheltuitoare, prefăcută, alcoolică, ignorantă). Posibil nu fără temei, Pascal Pia bănuieşte că maxima publicată de Baudelaire în *Corsaire-Satan*, în martie 1846, se referea la Jeanne Duval. Desprindem următoarele fraze nelipsite de cinism melancolic: „Prostia e adesea ornamentul frumuseţii; ea dă ochilor acea limpezime posomorîtă a eleşteelor negricioase şi acel calm uleios al mărilor tropicale. Prostia este totdeauna o conservare a frumuseţii; ea îndepărtează ridurile; este un cosmetic divin care apără idolii noştri de muşcăturile pe care gîndirea le păstrează pentru noi".

Erotismul lui Baudelaire e în concordanţă cu tendinţa de înfrumuseţare a existenţei prin supraornare, disimulare şi trăire artistică, aşa cum o înţelegea prin dandysm.

Cultul frumosului se exprimă mai direct în concepţia despre artă. Întrucît în legătură cu vederile estetice ale lui Baudelaire s-a insistat în mod exagerat asupra aderenţei totale la arta dezgolită de sens social, sau asupra predilecţiei pentru bizar, sînt binevenite fragmentele din articole, jurnale şi scrisori incluse în monografie. Rezultă că Baudelaire care nu avea o estetică imuabilă, cum s-ar putea deduce din *Florile răului*, avea opinii subiective asupra artei, dovedind o impresionantă elasticitate a spiritului.

Faţă de propria sa operă, poetul avea o anume predispoziţie pentru ascetism estetic. Încă în 1843, Baudelaire, cu extrema lui exigenţă artistică, se gîndeşte că nu va lăsa decît o singură culegere de poeme „care să intre în posteritate ca o ghiulea de tun". Baudelaire scria cu dificultate, rareori, şi avea mare îndoială asupra gradului de perfecţiune a versurilor lui. Cu fiecare nouă publicare le modifică. Într-o scrisoare, trimisă mamei la 5 aprilie 1855, notează: „şi culmea ridicolului, trebuie ca în toiul acestor zguduiri care mă uzează să fac versuri, ocupaţiunea cea mai obositoare din cîte există pentru mine".

Deşi avea rezerve pentru temele de interes social, în propria lui operă, Baudelaire admira versurile lui Pierre Dupont: „Cînd am auzit acest admirabil strigăt de durere (*Le Chant des*

ouvrières, 1846) am rămas înmărmurit şi înduioşat. Erau atîţia ani de cînd aşteptam puţină poezie puternică şi adevărată ! E imposibil, indiferent de partidul căruia îi aparţii, indiferent de prejudecăţile de care ai fost nutrit, să nu fii mişcat de această mulţime bolnăvicioasă respirînd praful atelierelor, înghiţind bumbac, impregnîndu-se de ceruză, de mercur şi de toate otrăvurile necesare creaţiunii capodoperelor" ... „Care este marele secret a lui Dupont şi de unde vine această simpatie care îl înconjură ? Acest mare secret, vi-l voiu spune, e foarte simplu ; el nu stă nici în experienţă, nici în ingeniozitate, nici în abilitate tehnică, nici în cantitatea mai mare sau mai mică de procedee pe care artistul le-a extras *din fondul comun al cunoştinţelor umane*. El stă în dragostea de virtute şi umanitate, şi în acel nu ştiu ce emanat neîntrerupt din poezia sa, pe care eu l-aşi numi bucuros gustul infinit pentru Republică" (Notiţă din 1846).

Unii au înţeles greşit raportul dintre *bizar* şi *frumos* asupra căruia Baudelaire a insistat. Termenului *bizar*, poetul îi dă o accepţiune specială de *particularitate*, sau ceea ce în estetica noastră numim *tipic*. Poetul respinge de fapt excentricitatea admiţînd neaşteptatul plauzibil, care nu contrazice realitatea ci, dimpotrivă, o accentuează. Dacă în *Fusées* opinează că „Ireguläritatea, adică neaşteptatul, mirarea sînt o parte esenţială şi caracteristică a frumosului", explică mai detailat ce sens dă ideii de surpriză în 1855, cu ocazia expoziţiei de la *Nouveau Palais de Beaux-Arts*. De fapt, se ridică împotriva academismului idealizant :

„Toată lumea înţelege fără greutate că, dacă oamenii destinaţi de a exprima frumosul s-ar conforma *regulilor profesorilor din juriu, însuşi frumosul ar dispare* de pe pămînt, pentru că toate caracteristicile, toate ideile, toate senzaţiile s-ar confunda într-o vastă unitate, monotonă şi impersonală ca plictiseala şi neantul. Varietatea, condiţia *sine qua non* a vieţii, ar fie ştearsă din viaţă. Pe atît e de adevărat că în producţiunile multiple ale artei există ceva totdeauna nou care va scăpa etern de regulele şi analizele şcolii. Uimirea, care e una din marele plăceri cauzate de artă şi literatură, ţine chiar de această varietate de tipuri şi senzaţii" ...

În acelaşi articol, prin *bizar*, Baudelaire tinde să înţeleagă inefabilul caracterizînd individualitatea : „*Frumosul e totdeauna bizar*. Nu vreau să spun că trebuie să fie în mod voluntar, la rece bizar, deoarece, în acest caz, el ar fi un monstru ieşit de pe liniile vieţii. Vreau să spun că totdeauna el conţine puţină bizarerie, bizarerie naivă, inconştientă, şi că această bizarerie îi dă Frumosului particularitatea. Aceasta este condiţia, caracteristica sa. Inversaţi termenii şi încercaţi de a concepe un *frumos banal* ! Dar cum această bizarerie necesară, de neînţeles, variată şi infinită, dependentă de mediul, de clima, de moravurile, de rasa, de religia, de temperamentul artistului ar putea fi vreodată dirijată, amendată, îndreptată de regulele utopice concepute într-un mic templu ştiinţific, oarecare de pe planetă, fără a primejdui mortal însăşi arta ?"

Admiraţia *bizarului* „natural" îl face pe Baudelaire să protesteze împotriva acelui care are la bază imaginaţia sterilă, inaptă creaţiei artistice. În eseul despre *Salonul din 1859* afirmă în această privinţă : „Întrucît Frumosul e totdeauna uimitor, ar fi absurd de a se presupune că tot ce e uimitor e *totdeauna* frumos. Dar publicul nostru, care e foarte neputincios de a simţi fericirea reveriei şi a admiraţiei (semn al *sufletelor mici*), vrea să fie mirat prin *mijloace* streine de artă, iar artiştii săi docili se conformează gustului lui ; ei vreau să-i frapeze, să provoace surprinderea, stupefacţia, prin stratageme nedemne, pentru că ei îl cunosc incapabil de a se entuziasma în faţa tacticii naturale ale adevăratei arte".

Pe lîngă astfel de constatări mai generale, avînd un caracter mai permanent, sînt şi unele particulare. Astfel, Baudelaire e de părere că frumosul e ardent şi trist, că poate da senzaţia misterului, a regretului, uneori a nefericirii, restringîndu-l la optica sa deprimată asupra vieţii şi lumii.

Filoanele concepţiei idealiste, evidente mai pregnant în *Florile răului* transpar rareori în comentariile lui Baudelaire despre artă. Astfel abia le întrezărim într-un proiect de articol,

din 1855, în care poetul notează : „Poezia este ceea ce e mai real, şi ceea ce nu este cu totul adevărat decît într-o altă lume".

Impresionant rămîne cuprinsul nemărginit, pe care Baudelaire îl conferă poeziei, într-un mic studiu despre Hugo : „Acel care nu e capabil de a picta totul, palatele şi cocioabele, sentimentele de tandreţă şi cele de cruzime, afecţiunile limitate ale familiei şi caritatea universală, graţiosul vegetal şi miracolele arhitecturii, tot ce există mai plăpînd şi tot ce există mai oribil, sensurile intime şi frumuseţea exterioară a oricărei religiuni[1], înfăţişarea morală şi fizică a oricărei naţiuni, în sfîrşit totul, de la vizibil la invizibil, de la cer pînă la infern, acela, spun eu, nu e într-adevăr poet în imensa extensiune a cuvîntului (...). Afirmaţi despre unul : este un poet al *interiorului* sau de familie ; despre altul : e un poet al dragostei şi despre altul : e un poet al gloriei. Dar cu ce drept limitaţi astfel puterea fiecărui talent ? Vreţi să spuneţi că acel care a cîntat gloria era, *chiar prin asta*, inapt de a celebra iubirea ? Infirmaţi astfel sensul universal al cuvîntului *poezie*".

Opinia că arta care moralizează, în mod deliberat, e o erezie se bazează la Baudelaire pe ideea că frumosul e moral în sine. În egală măsură poetul e de părere că ştiinţa şi poezia au tărîmuri diferite, cu toate că în *Noi însemnări despre Edgar Poe* (1857) nu surprinde, în esenţă, deosebirea. Înţelegînd prin *adevăr* fidelitatea fără echivoc proprie numai ştiinţei, o opune poeziei. Unele constatări sînt de luat în seamă în măsura în care presupun că modalitatea creaţiei poetice diferă de a cunoaşterii ştiinţifice : „Poezia nu poate fi asimilată cu ştiinţa sau morala fără să fie pedepsită prin moarte sau degradare".... „Rece, calmă, impasibilă, dispoziţia demonstrativă respinge diamantele şi florile Muzei ; ea este deci total opusă dispoziţiei poetice".

În conformitate cu această idee, Baudelaire e împotriva intervenţiilor explicative directe în romane, care, printre altele, pot dăuna obiectivităţii şi veridicului. În 1851, într-un articol despre *Dramele şi romanele cuviincioase* (honnêtes) atacă, putem spune avînd contaminaţii realiste, „Şcoala bunului simţ" a lui Ponsard şi Emile Augier. Desprindem : „Este utilă arta ? Da. De ce ? Pentru că este artă. Există o artă vătămătoare ? Da. Este aceea care deranjează condiţiunile vieţii. Viciul e seducător, el trebuie să fie înfăţişat seducător ; dar el atrage după sine boli şi dureri morale singulare ; trebuie să fie descrise. Studiaţi toate plăgile ca un medic care îşi face serviciul la un spital şi şcoala bunului simţ, şcoală în mod exclusiv morală, nu va mai găsi unde să muşte. Crima este todeauna pedepsită, virtutea gratificată ? Nu. Dar totuşi, dacă romanul sau drama dumneavoastră e bine făcută, nimănui nu-i va veni chef de a viola legile naturii. Prima condiţie necesară creării unei arte sănătoase este credinţa în unitatea integrală. Mă îndoiesc că s-ar putea găsi o singură lucrare de imaginaţie, care să îndeplinească toate condiţiile frumosului şi să fie o lucrare vătămătoare."

Din *Mon cœur mis à nu* rezultă că ţinta atacurilor lui Baudelaire era morala burgheză pe care o considera falsă : „Toţi imbecilii burghezi care pronunţă fără încetare cuvintele : *imoral, imoralitate, moralitate* şi alte prostii, mă fac să mă gîndesc la Louise Villedieu, femeie uşoară, de cinci franci, care însoţindu-mă o dată la Louvre, unde nu a mai fost niciodată, s-a apucat să roşească, să-şi acopere faţa şi trăgîndu-mă mereu de mînecă, mă întreba în faţa statuilor şi a tablourilor nemuritoare, cum de se puteau expune public astfel de indecenţe ?"

Într-o addendă, a volumului *Baudelaire*, este evocată atitudinea poetului faţă de cîţiva scriitori ca Victor Hugo, Sainte-Beuve, Chateaubriand, Balzac, Molière şi Béranger. El preferă, de exemplu, poezia „de analiză" a lui Sainte-Beuve faţă de acea narativă şi descriptivă a lui Hugo. Nu acceptă pe Molière, socotit de el simplu moralist (fapt care indică limitele concepţiei despre artă ale poetului), pe Balzac îl consideră eroul principal al *Comediei umane* şi are o mare admiraţie pentru Chateaubriand. Faţă de contemporani ca Victor Hugo şi Sainte-Beuve

[1] În sensul de „obiect de cult", *n.n.*

manifestă şi unele păreri de circumstanţă. Atitudinea faţă de literatura timpului rămîne exprimată mai clar în scrisoarea către Ancelle, din februarie 1866 (amintită de noi), în care după ce aprobă „cuvîntul profund al lui Leconte de Lisle: *Toţi elegiacii sînt canalii*", constată: „Exceptînd pe Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, Vigny, Flaubert, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, toată drojdia modernă îmi face oroare".

Monografia lui Pascal Pia, fără a căuta efectele sclipitoare dar adesea efemere ale unei interpretări noi, oferă un material bogat, selectat cu grijă din scrierile mai puţin cunoscute ale poetului, conţinînd, virtual, o înţelegere mai completă şi mai aproape de adevăr, a lui Baudelaire. Prin aceasta aportul în cercetarea vieţii şi a operei poetului rezultă de la sine.

★

Dominique Arban, autorul volumului *Dostoievski par lui-même* a mai fost preocupat de scriitorul pe care l-a ales. El a tradus, în limba franceză, primele două volume ale corespondenţei lui Dostoievski (Calmann Lévy, 1949, 1957), după ediţia lui Arkadi Dolinin (vol. I—III, 1928 — —1934; vol. IV, 1960). De asemenea, a publicat un volum cu titlul destul de straniu: *Dostoievski vinovatul* (ed. Juillard). Spre deosebire de Pascal Pia, care în al său *Baudelaire* se limitează la reliefarea psihologiei şi a concepţiei poetului, Dominique Arban în cuprinsul unei cărţi cu spaţiul limitat încearcă „să epuizeze tema" ocupîndu-se (deşi fără sistematizare concludentă) de biografie, de cadrul economico-social şi istoric, de evoluţia spirituală a scriitorului, de geneza romanelor, de identificarea eroilor din operele lui Dostoievski, de publicistica lui, de valoarea creaţiilor etc.

Sîntem puşi în faţa formulei biografiei împletite cu analiza operelor care, în cazul lui Dostoievski (ale cărui romane rareori şi în mică măsură sînt „autobiografice") nu este fericit aleasă. Volumul denotă o cunoaştere destul de extinsă, dar nu şi profundă, a realităţilor ruseşti ale timpului. Plecînd de la subtitlul „par lui-même", D. Arban foloseşte pe larg corespondenţa, în special scrisorile romancierului către fratele său Mihail. Dar adesea sînt aduse pasaje care nu explică îndeajuns viziunea despre viaţă şi artă a scriitorului ci, mai curînd, amănunte strict biografice, a căror interpretare autorul o foloseşte în scopul de a-şi demonstra punctele sale de vedere. Imaginea lui Dostoievski nu decurge, ca aceea a lui Baudelaire, din materialul oferit ci din comentarii, de multe ori forţate.

Dostoievski nu a lăsat însemnări intime ca Baudelaire, iar *Jurnalul scriitorului* e de fapt o culegere de povestiri. Pus în faţa acestei situaţii, Dominique Arban dă valoare confidenţială unor pasaje şi, cîteodată, opere din ale căror trăsături deduce psihologia scriitorului. E un exerciţiu laborios, dar puţin convingător, în cazul dat. *Dostoievski* apărut în colecţia *Écrivains de toujours* ridică problema limitelor în care creaţia unui scriitor poate fi utilă pentru o reconstituire biografică, reprezentînd un caz flagrant de intervertire prin extragerea vieţii dintr-o operă care nu este edificatoare în cazul dat. Deducerea mecanică a vieţii lui Dante din lectura *Infernului*, fie şi filtrată prin cîteva date biografice sigure, nu poate fi convingătoare.

Expunerea vioaie, dar nu lipsită de emfază, e numai aparent unitară, cele patru capitole [1] ale cărţii cuprinzînd de toate. Trecînd la amănunte sîntem tentaţi de a desface ţesătura lucrării în firele care o compun.

După cum era de aşteptat, un loc important în monografia lui D. Arban îl ocupă stările sociale şi mişcările ideologice din Rusia secolului al XIX-lea. Întrucît cartea este destinată unui public puţin cunoscător al frămîntărilor din patria lui Dostoievski, lărgirea perspectivei istorice nu putea fi decît în favoarea unei mai bune înţelegeri a scriitorului şi mai ales a primei părţi din activitatea lui. În practică, datele oferite cititorilor sînt incoerent plasate, părînd mai

[1] *Primii ani, Copilul secolului, Viitoarea vigoare, Mongolul polifonic.*

curînd interpolări în text. Zguduirile psihologice cărora Dostoievski putea fi supus de tînăr (în parte datorită realităţilor sociale de atunci), nu sînt deductibile decît printr-un efort de sistematizare a cititorului încurcat, într-o măsură , de aspectul mai curînd întîmplător al revenirilor sporadice, neţinînd seama de cronologie, la ambianţa socială.

Se vorbeşte de răscoala decembriştilor din 14 decembrie şi de reprimarea ei. Apoi, autorul volumului se opreşte la lectura de către Puşkin a unor poezii „pe care cenzura le-a interzis". După asta e evocat Herţen care obligat la 19 iulie 1826 (pe cînd avea 15 ani) să asiste la un tedeum, între zidurile Kremlinului, celebrînd consolidarea regimului ţarist, simte o mare indignare care nu avea să-l părăsească toată viaţa. Apoi este semnalată importanţa avînturilor progresiste ale studenţimii din mijlocul căreia a făcut parte Belinski, pentru a se insista asupra occidentalismului criticului şi a slavofilismului lui Homiakov şi a fraţilor Kirievski. Informaţia pare insuficientă, întemeiată pe izvoare de mîna a doua, sau pe materiale fugitiv consultate. Se relatează că pe cînd Belinski studia la Universitate „i-a apărut romanul" şi criticul curînd a fost eliminat pentru „incapacitate" etc. (p. 9). „Romanul" în realitate, nu e decît drama în cinci acte *Dimitri Kalinin* [1] respinsă de cenzură în 1831, deci după ce a fost exclus din Universitate dar pretextul era „pentru absenţe la curs" ceea ce este altceva.

Printr-o tendinţă exagerată de simplificare, referindu-se la pătrunderea hegelianismului în Rusia, D. Arban în mod foarte inconcludent afirmă că în jurul lui Bakunin s-ar fi strîns personalităţi atît de diferite ca Granovski, Belinski, Aksakov şi Ogareov, neglijînd deosebirile esenţiale dintre concepţiile lor. În altă parte a lucrării confundă, într-o măsură, pe narodnici cu slavofilii şi cu revoluţionarii democraţi. Remarcînd unele aspecte ale narodnicilor ca ideea rousseauistă a purităţii omului natural, sentimentul de culpabilitate faţă de popor, care de fapt nu-i caracterizează în acelaşi grad pe toţi, D. Arban crede a le recunoaşte, după părerea noastră needificator la Dostoievski, după ce scriitorul se întoarce din deportare. Afirmaţia eronată pentru narodnici că ei „credeau cu pasiune într-un adevăr ştiinţific" (p. 104), s-ar fi potrivit, de fapt, revoluţionarilor democraţi. Relatarea în legătură cu Petraşevski (în a cărui bibliotecă se aflau cărţi interzise scrise de Louis Blanc, Babeuf, Victor Considérant, Proudhon, Charles Fourier etc.) este destul de amplă. Se insistă pe drept că legătura dintre membrii cercului, cu vederi diferite, o făcea ura împotriva opresiunii şi admiraţia pentru Fourier. În ce priveşte aderenţa tînărului Dostoievski la ideea trecerii la acţiune a lui Bacunin, fie şi prin influenţa lui Speciniov, este exagerată.

Dacă prin incursiuni monografistul a încercat să sugereze puternica fierbere de idei a intelectualilor ruşi, dinainte şi din timpul lui Dostoievski, şi-a atins scopul numai parţial, întrucît cititorul neavizat poate căpăta intuiţia unor frămîntări neobişnuite, dar nu-şi poate da seama de profunzimea şi specificul lor, datorită expunerii amatoreşti. Dacă însă a intenţionat să fixeze o corelaţie (fie şi prin contrast) între evoluţia concepţiei de viaţă a lui Dostoievski şi epocă nu a reuşit pentru că psihologia lui este expusă în paralelă cu acea a luptei sociale, fără a evolua din ea. Totuşi monografia dă o oarecare idee asupra proastei stări sociale din Rusia ţaristă. În acest sens este impresionantă, mai ales, o pagină din *Moskovskiia vedomosti* (nr. 53, din 4 iulie 1800) reprodusă fotografic, în care anunţurile de vînzare a oamenilor sînt puse alături de acelea de vînzare a cailor [2].

---

[1] Mai jos, D. Arban notează că povestirea *Biata Liza* a lui Karamzin ar fi, şi ea, „roman".

[2] Iată această pagină : „Pentru că prisosesc, se vînd oameni de curte : cizmar de 22 ani şi nevasta lui, spălătoreasă, preţul e de 500 ruble ; un altul tăietor de 20 ani cu nevasta. Nevasta e bună spălătoreasă, de asemenea coase bine albituri. Preţul e de 400 ruble. Şi toţi aceşti oameni sînt de bună purtare şi au o minte sănătoasă. Pot fi văzuţi pe [strada] Ostojenka, nr. 309. Se vînd 3 fete de 14—15 ani, cunosc orice lucru de mînă, tricotează pungi cu monograme, iar una

Părţile esenţiale ale biografiei nu lipsesc. Dar absenţa datelor pe parcursul expunerii te face să te adresezi la cronologia, de altfel prea concentrată, de la finele volumului.

Biografia unui scriitor este necesară în vederea reconstituirii portretului lui psihologic, din care opera poate să rezulte, deşi adesea fără a fi în mod direct legată de el. D. Arban dă o imagine psihologică mai curînd exterioară a lui Dostoievski (lecturile, evenimentele zguduitoare, starea materială, relaţiile cu oamenii, bolile etc.) pe care o modulează după o idee preconceputâ, răsfrîntă atît asupra vieţii cît şi asupra operei scriitorului. E un punct de vedere greşit, asupra căruia ne vom opri la finele recenziei noastre. Deocamdată ne mărginim a da cîteva referinţe. Căutarea amănuntului spectaculos, surpinzător sau numai pitoresc, e la tot pasul. De asemenea, e o evidentă apăsare asupra unor aspecte senzaţionale, în numele cărora D. Arban nu se sfieşte de a face mici digresiuni.

Primele lecturi ale micului Dostoievski erau din *Biblie* şi din *Istoria statului rus* a lui Karamzin. Pe aceasta din urmă, într-un mod excentric, Arban o consideră un fel de „istorie sfîntă", mistică şi reacţionară. Faptul e inconcludent dacă ne gîndim că a entuziasmat pe decembrişti şi pe Puşkin. Urmară alte lecturi din Walter Scott, Ann Radcliffe, Dickens, Lermontov, Byron, Puşkin, mai tîrziu din Schiller, Hoffman, Balzac, Hugo, Goethe. Dacă astfel de menţiuni corespund adevărului, remarcăm că nu se discută efectele pe care le puteau avea. D. Arban se opreşte în schimb, prea mult, la Karamzin şi Schiller.

În legătură cu copilăria scriitorului se insistă asupra ferocităţii tatălui, om aparent patriarhal dar isteric, egoist şi alcoolizat. Dar nu sînt extrase consecinţele psihologice din impresia pe care putea să i-o facă micului Dostoievski anturajul din spitalul săracilor unde a locuit. Posibil pe bună dreptate e dedusă din întîlnirea cu Marei (*Jurnalul scriitorului*) oragostea, încă din copilărie, a lui Dostoievski pentru ţărani. Surpriza o constituie încercarea de a extrage, dintr-o scrisoare a lui Dostoievski, că acesta s-ar fi bucurat de asasinarea tatălui său.

Dezvoltarea însuşirilor literare ale scriitorului e urmărită destul de atent. O serie de alte lecturi, din Georges Sand, Fourier şi Homer, admiraţia pentru Schiller (din care Mihail Dostoievski, fratele romancierului, a tradus *Don Carlos* şi *Hoţii*), conform cu expunerea lui Arban, ar coincide cu un prim proiect literar : *Viaţa unui mare păcătos*. Fără a indica de cînd datează planul, autorul monografiei încearcă să extragă unele idei asupra cărora Dostoievski va reveni în opere de mai tîrziu. În februarie 1841 scriitorul ar fi citit fragmente din dramele sale *Maria Stuart* şi *Boris Godunov* care s-au pierdut. Tot cum pe atunci, traduce *Eugénie Grandet* de Balzac şi proiectează să transpună în ruseşte *Mathilde* de Eugène Sue.

Sînt căutate în scrierile lui Dostoievski unele indicaţii asupra setei de a pătrunde misterele vieţii şi asupra aparenţei de fantastic pe care o capătă, pentru el, oamenii necunoscuţi. Simptomatică pentru scriitor este şi maxima : „Fantasticul este acelaşi lucru cu realul, fără real nu există fantastic". Din păcate, reproducînd astfel de citate, D. Arban nu totdeauna le arată sursa. Mai edificatoare sînt unele rînduri din corespondenţă. Scrisoarea din 16 august 1839, către fratele său, într-adevăr dezvăluie ceva din tenacitatea cu care Dostoievski îşi va trasa drumul către descifrarea sufletului uman. Referindu-se la dorinţa sa nestăvilită „de a învăţa ce înseamnă omul şi viaţa", romancierul relatează, la vîrsta de 18 ani : „fac unele progrese în această ştiinţă ; pot să învăţ caracterele la scriitorii cu care îmi petrec în mod liber şi fericit cel mai frumos timp"... „Sînt sigur de mine : omul este un mister care trebuie să fie pătruns. Şi dacă îţi petreci întreaga viaţă pătrunzîndu-l, nu poţi spune că ţi-ai pierdut timpul.

---

din ele cîntă la gusle. Pot fi văzute, şi se poate afla preţul lor, în mahalaua Arbaşkaia, locuinţa 1, nr. 1117. Se vînd şase cai suri, tineri, deprinşi bine cu hamurile, ultimul lor preţ e de 1200 ruble. Pot fi văzuţi pe Malaia Nikitskaia, chiar la intrare în Staraia Voznesenia, în casa cneazului Boris Mihailovici Cerkaski".

Cercetez acest mister pentru că vreau să fiu un om". Sînt destul de bine prinse firea contradictorie şi senşibilitatea exagerată ale lui Dostoievski, ca şi tendinţa de emancipare. De asemenea, putem fi de acord că natura solitară îl făcea să fie comunicativ în scris. În schimb se insistă prea mult asupra „dublului" (a unui *alter ego*) la Dostoievski, a ipohondriei dar şi a bolilor reale, a proastelor stări nervoase, a tristeţilor şi a depresiunilor care transpar în corespondenţă.

Oarecare vervă denotă autorul monografiei arătînd raportul scriitorului cu Belinski, şi destulă pătrundere în aprecierea condamnării la moarte şi apoi a comutării pedepsei la închisoare şi exil. Se vorbeşte de înscenarea execuţiei, de trăirea psihologică intensă de care va vorbi Mîşkin în *Idiotul*. Informaţia e justă şi autorul monografiei nu uită să noteze că şi Herţen a fost de faţă. Însă anii detenţiunii sînt evocaţi sumar, iar asupra experienţei în cunoaşterea oamenilor pe care o capătă acolo se trece fugitiv şi inconcludent.

Biografia, după cum era de aşteptat, nu aduce date noi, deşi nu e lipsită de interes opinia dedusă din publicistica lui Dostoievski, că în 1861—1863 scriitorul mai oscila către occidentalism şi către ideile lui Belinski. D. Arban opinează că misticismul romancierului se accentuează abia după 1863.

Monografia lui D. Arban are ceva din modul lui Ştefan Zweig în conceperea vieţilor ilustre. Nu lipsa de informaţie ştiinţifică îi dă studiului un caracter pseudoştiinţific, ci stereotipia în comentarea materialului. Rezultă o oarecare hibriditate în încercarea fixării punctelor de plecare ale coordonatelor psihologice ale lui Dostoievski ba într-o ereditate ipotetică, ba în mediul familiei, ba în educaţie, ba în circumstanţele sociale ale epocii. Scriitorul ajunge de neidentificat prin reducerea lui la cîteva linii caracterologice în genere negative, că ar fi fost un om bolnav, rău, invidios, josnic etc.

Biografia lui D. Arban, pe alocuri, îşi întrerupe cursul pentru a ceda locul unor analize literare sumare şi stereotipice, needificatoare şi superficiale : se insistă prea mult şi prea categoric asupra influenţei lui Gogol, George Sand, Eugène Sue, Hoffman, fără a se defini în ce s-ar putea face corelaţia dintre universul lui Dostoievski şi aceşti scriitori, şi fără a se încerca determinarea reliefului specific şi a hotarelor operei romanicerului rus.

În consonanţă cu o tradiţie se vorbeşte, pe alocuri (dar numai în treacăt), de forţa imaginaţiei lui Dostoievski şi de sondarea, de către scriitor, a limitelor dintre real şi fantastic. Ba în cazul analizei povestirii *Domnul Prohorcin*, şi citeodată a altor opere, se aminteşte chiar de amestecul dintre oniric şi trăit, de sondarea zonelor emoţionale ascunse, de interferenţa dintre viaţă şi moarte şi dintre lecturi şi viaţă la Dostoievski, de introspecţie, de oarecare afinitate pentru suferinţă. Mergînd pe această cale şi accentuînd asupra umanismului dostoievskian (pe care nu-l aminteşte), ca şi asupra ineditului sondării psihologiilor complexe, D. Arban ar fi putut ajunge la unele constatări verificate de perspectiva şi de importanţa operei lui Dostoievski. Se întîmpla, însă, altceva. Autorul monografiei, printre astfel de relatări, introduse în mod convenţional, încearcă să identifice matematic unele supoziţii asupra caracterului scriitorului în opere. De fapt, subsumează opera biografiei în aşa grad încît riscă să anuleze pînă şi ipoteza oricărei fantezii creatoare a lui Dostoievski. În numele reconstituirii unei vieţi psihologice a romancierului, de altfel limitată la cîteva trăsături reprobabile, necorespunzînd adevărului, D. Arban se ocupă prea puţin de opera lui Dostoievski dinainte de detenţiune, interesantă din punct de vedere social, elimină din discuţie *Amintiri din casa moartă* (operă abia amintită), vorbeşte unilateral despre *Fraţii Karamazov*, omite fără motiv alte scrieri importante, insistînd prea mult asupra *Demonilor*, roman pe care, totuşi, îl consideră de slabă valoare.

În practică, „analiza" se limitează la căutarea unui mecanism foarte simplist al creaţiei prin acordarea unui credit biografic întregei opere. Astfel se ajunge la considerarea tuturor părţilor tenebroase sau negative ale naturii umane, existente în operele lui Dostoievski, ca fiind proprii scriitorului.

Exacerbarea legăturii dintre opere şi axarea lor pe cîteva linii duce la constatări uluitor de simplificatoare cum sînt: „Opera scriitorului devine un tot organic: fiecare carte este prefaţa cărţii care va urma" (p. 116), sau cum e „constatarea" că toate operele de după închisoare şi exil „vor avea ca centru crima sub tripla ei formă: greşala, remuşcarea şi răscumpărarea" (p. 97), sau că în toate operele ar exista un *alter ego* (dublu). Unei afirmaţii arbitrare că Dostoievski ar fi avut remuşcări pentru că a nutrit în tinereţe idei revoluţionare îi urmează îndată şi sentinţa „o mare parte din opere va fi hrănită de aceste remuşcări".

Reducerea abuzivă a orizontului operei lui Dostoievski îl duce pe autorul monografiei la supoziţia că toate personajele lui se reduc, de fapt, la cîteva. Katerina din *Gazda* este identificată cu Varenka, Sonia, Alexandra etc. Paulina Suslova ar fi „arhetipul tuturor viitoare revoltate şi a orgolioaselor sale: Nu numai Paulina din *Jucătorul*, de asemenea Nastasia din *Idiotul*, Liza din *Demonii*, Ahmatova din *Adolescentul*, Katerina din *Fraţii Karamazov*" (p. 119). Mai gravă este identificarea criminalilor (fie şi prin intenţie) cu Dostoievski, iar cînd mai multe personaje au aptitudinea crimei (ca în *Fraţii Karamazov*) toţi reprezintă nuanţe ale virtualităţii criminale ale marelui scriitor.

De unde provin astfel de constatări excentrice? De la dorinţa de a părea original a lui Dominique Arban. Cîteodată aceasta se manifestă în exagerări care vădesc o viziune unilaterală. Astfel e, de exemplu, aserţiunea că „Din Akaki Akakievici, eroul din *Mantaua* lui Gogol, s-a născut romanul rus (p. 43). Alteori aceeaşi veleitate se manifestă prin combaterea (fie şi fără argumente hotărîtoare) a opiniilor cu autoritate despre Dostoievski: „Drama sa nu era conflictul Binelui cu Răul, cum a spus Tolstoi: Binele şi Răul erau în el inseparabili" (p. 98). Arban respinge „o întreagă tradiţie critică", crezînd că la ocnă Dostoievski nu a devenit religios, rămînînd totdeauna chinuit „între nevoia de a crede şi dificultatea de a crede".

Setea de a aduce „aporturi" într-o monografie asupra unui scriitor foarte studiat este evidentă. Astfel, constatînd că cercetătorii din U.R.S.S. amintesc că Dostoievski a consultat opera filozofului Max Stirner, D. Arban îl citeşte (în traducerea franceză a lui J. J. Pauvert), ajungînd la convingerea că Raskolnikov este „descendent, în linie dreaptă, din Stirner" (p. 130—134).

Cea mai mare „descoperire" a monografistului este alta. Plecînd de la o confidenţă a lui Dostoievski dintr-o scrisoare către nepoata sa (Sonia Ivanovna), în care spune că eroul său din *Idiotul* (Mîşkin) ar avea ceva din Don Quijotte, Arban se întreabă, de unde l-o fi cunoscut pe marele scriitor spaniol? Tot el răspunde într-un ton sibilic că trebuie să fi auzit despre el, la conferinţa lui Turgheniev, *Hamlet şi Don Quijotte* („Eu am găsit — şi cu atît mai rău pentru cercetător cînd găseşte", remarcă bucuros şi modest autorul monografiei, p. 140). În treacăt se poate spune că Dostoievski trebuie să-l fi citit, alături de alţi scriitori de valoare universală, înainte de conferinţa lui Turgheniev, ţinută tocmai în 1860 (cînd Dostoievski avea 40 de ani).

Viciul capital al lucrării lui D. Arban pleacă de la o idee preconceptă, anticipată cîteodată şi de alţii, că Dostoievski şi literatura lui sînt un caz de morbiditate. Crima devine astfel, în ochii monografistului, coloana vertebrală a operei şi vieţii scriitorului.

Nu există dovezi că familia paternă a romancierului, locuind în Rusia şi lipsită de titluri, amintită abia în 1790 (an în care un Dostoievski ar fi compus un acrostih dedicat lui Dumnezeu) s-ar identifica alteia nobilă, purtînd acelaşi nume, din Lituania secolelor al XVI-lea — al XVII-lea. În cei din Lituania D. Arban vede însă strămoşi ai lui Dostoievski, pentru că respectiva familie a furnizat, afară de delapidatori, „mareşali, judecători, asasini, demnitari ai bisericii, bandiţi, soli princiari".

Pare că încercarea de a găsi o astfel de genealogie provine de la prezenţa unui mare număr de crime în opera lui Dostoievski. În acest caz s-ar putea căuta predecesori ai lui Euripide

sau Shakespeare cu condiția ca respectivii „strămoși" să fi dat și un procent mare de „asasini". Mergînd pe calea căutării unor astfel de ereditățI cineva ar putea deduce că Dante a scris *Infernul* pentru că a avut strămoși demoni, iar Homer era descendentul zeilor. Crimele în literatură au cu totul altă semnificație decît aceea de a arăta coeficientul de criminalitate al autorilor. Ele simbolizează, în genere, înfruntarea dintre bine și rău, sau sînt un pretext de a releva procese sufletești ajunse la o maximă tensiune. Nu insistăm asupra faptului că în marea literatură, implicit în aceea a lui Dostoievski, crima provoacă groază, înfiorare, dacă nu dezgust sau remuşcări, în orice caz nu este tentantă.

Nu mai puțin senzațională e, după Arban, linia maternă : „străbunicul scriitorului, Ivan Neceaiev, ar fi fost fiul unui copil de doisprezece ani", el însuși devenind tată la cincisprezece ani. Unul dintre membrii acestei familii ar fi fost înscris, în 1763, ca „dement".

Pentru a scoate din Dostoievski un criminal înnăscut, D. Arban „deduce" din *Frații Karamazov* că romancierul ar fi aspirat cîndva să-l ucidă pe tatăl său. Bănuiește că Paulina Suslova s-ar fi despărțit de Dostoievski pentru că „a simțit în el potențialul lui de crimă" (p. 120), autorul monografiei ajungînd astfel de a vorbi de „bucuria crimei" în *Demonii*, *Idiotul* și *Frații Karamazov*. E ușor să ne dăm seama că D. Arban judecă foarte unilateral urmărind, de fapt fără argumente, să justifice o ipoteză care denaturează cu totul realitatea, viața și creația unuia din marii romancieri ai lumii. În opera lui Dostoievski există într-adevăr și părți tenebroase, dar și multă pătrundere și căldură pentru suferințele umane și tendința de a descifra licăririle cele mai palide ale zbuciumului omenesc și o căutare a sensurilor vieții și o indicare a realităților care îl înconjurau. Cît privește tendința de a cerceta atent psihologia criminală, ea este poate legată, într-o măsură, tocmai de unele întîmplări din familie. Nu numai tatăl scriitorului, dar și o soră a lui a fost omorîtă (ultimul fapt nu e amintit de monografist).

Nu epilepsia l-a apropiat pe Dostoievski de suferințele umane ci copilăria la spitalul săracilor, starea socială a epocii și, mai ales, firea sa suprasensibilă și generoasă. Există o decență în evocarea bolilor scriitorilor, cu atît mai mult cu cît ele nu pot explica, decît în rare cazuri și în foarte mică măsură coloritul moral al operelor, cuprinsul lor ideologic, tonalitatea afectivă sau reprezentarea artistică. Pascal Pia în *Baudelaire* se referă cu prudență la boala poetului și abia dacă sugerează că înainte de moarte puternicul lui creier s-a acoperit de ceață iar nervii subțiați nu mai puteau fi stăpîniți. D. Arban nu pierde nici un prilej de a marca crizele de epilepsie ale lui Dostoievski consemnate de biografi, de rudele lui, de cunoscuți sau numai de amatorii de senzație. Insistența sporadică asupra criminalității lui Dostoievski, cu acea paralelă asupra bolii se întîlnesc în final. Aici se afirmă că epilepsia predispune la crimă în timp ce, aceasta din urmă, a generat opera lui Dostoievski, așa cum rezultă din întregul volum. Concluzia e uluitoare dacă ne gîndim că și alți scriitori au suferit de aceeași boală. Amintim de Flaubert și de Ion Creangă al nostru. În opera scriitorului moldovean, nurorile își omoară soacra (*Soacra cu trei nurori*), capra îl asasinează pe lup (*Capra cu trei iezi*), baba ucide găina (*Punguța cu doi bani*), Făt-frumos omoară pe Baba Hîrca (*Povestea porcului*), balaurii mănîncă o babă și o fată (*Fata babei și fata moșneagului*), calul îl omoară pe spîn (*Harap-alb*), Făt-frumos ucide trei zmei (*Făt-frumos fiul iepei*) etc. Dar cine ar putea afirma că Ion Creangă, sau creatorii folclorului universal, avînd astfel de viziuni, sînt criminali înnăscuți ?

★

Monografiile *Baudelaire par lui-même* și *Dostoievski par lui-même*, apărute în aceeași colecție, încearcă să rezolve în mod diferit chestiunea spinoasă a aportului care se mai poate aduce în cazul unor scriitori foarte cercetați. Pascal Pia nu caută inedițul și nici prezentarea tuturor aspectelor operei lui Baudelaire, Dominique Arban, dimpotrivă. Primul accentuînd asupra scrierilor mai puțin cunoscute, sau mai puțin luate în seamă și lăsîndu-l pe poet să vor-

bească, aduce o nouă lumină asupra unui Baudelaire mai uman şi mai complex. Al doilea, încercînd să reconsidere întreaga existenţă şi operă a lui Dostoievski, le plasează în lentilele minuscule şi deformante ale reducerii la cîteva linii excentrice, face o monografie needificatoare, care se situează dincolo de exegeza ştiinţifică a scriitorului.

Valeriu Ciobanu

Din lirica mării

Iată o antologie pe care, cunoscător mai mult sau mai puţin obişnuit al liricii româneşti, la o „repede ochire", aparent întemeiată, nu te-ai prea fi aşteptat totuşi a o întîlni. Pentru că, în afara cîtorva poeţi care au cîntat accidental sau constant marea în opera lor, în afara cîtorva creaţii remarcabile închinate mării (şi nu mediului acvatic — terestru sau nu — în general, şi care-i altceva) dar cumva insuficiente parcă pentru a alcătui o asemenea cuprinzătoare antologie, memoria nu cheamă din necunoscut prea multe versuri subsumabile unei teme ca aceasta. Sub raport cronologic, bunăoară, dincolo de Eminescu, care va fi zărit, de altfel, tîrziu şi numai în treacăt marea, în timpul studenţiei şi, eventual, în timpul călătoriei pentru studii, întreprinsă cînd Maiorescu îl îndemna să-şi ia un doctorat, dar care e ctitorul ei în poezia noastră, recolta e aproape nulă. Alecsandri, spre exemplu, aminteşte destul de des marea în versurile sale, frecvenţa strict imagistică a ei ar putea fi impresionantă, însă cînd e vorba de a-l pune într-o antologie mai mult decît *Pe ţărmul mării*, la care s-a oprit şi Vasile Nicolescu, e greu a găsi în opera lui. La drept judecînd, nici aceasta (integrată aci inteligent în capitolul *Omul şi marea*, pe care-l deschide) nu-i mai mult decît o poezie de referinţă, tema principală fiind aceea a singurătăţii ce ne împresoară pe măsură ce ne mor cei apropiaţi nouă : „Ah ! mult amar e ceasul cînd dorul ce jeleşte, / Cătînd în vremi trecute un suvenir slăvit, / Se-mpiedică în zboru-i şi cade, se loveşte / De piatra mormîntală a celor ce-am iubit !" Sufletul, „mică luntrişoară", se află astfel, în asemenea momente, într-un nemaipomenit zbucium, întocmai ca marea cînd o bate vîntul puternic : „Dar vîntul crunt deodată, suflînd cu vijelie / Schimbă a mării faţă în munţi îngrozitori, / Şi-acum sărmana luntre pe-ntinderea pustie / Zdrobită se zăreşte la fulgeri trecători !" Altfel, sugerarea onomatopeică a furtunii în prima strofă e de reţinut : „În ceasul trist de noapte, cînd apriga furtună / Pe marea tulburată, săltînd din val în val, / Se-nalţă, se lăţeşte şi vîjîie şi tună, / Zdrobindu-se de mal..." etc. Mai ciudat e cazul lui Bolintineanu care, cu toate ale sale *Florile Bosforului*, cu toate călătoriile lui pe şi în preajma mării, în poezie pare a n-o fi văzut de-a dreptul : „Orişice lumină, ce-n Bosfor se frînge, / Îşi alungă forma ca un plop de foc ; / Iar cînd vîntul serii marea o restrînge, / Aceşti plopi de flăcări se zdrobesc, se joc. / Peste faţa mării, dalbe caicele, / C-odalisci cu văluri trec şi se deşir, / Ca acele vise dulci şi tinerele/ Ce lucesc în fundul unui suvenir". Cam asta-i marea la Bolintineanu, alte cîteva imagini mai dense neschimbînd fundamental lucrurile. Iancu Văcărescu vedea altfel : „Iar fierbe marea-n spume / De groaznice talazuri, / Şi s-a lăsat deodată, / O negură-nfocată !", iar Samson Bodnărescu (şi nu Bodnărăscu, cum scrie alcătuitorul antologiei) pare a se lua îndeaproape după el, cel puţin în versurile citate aci în prefaţă. Mai în urmă, în istoria literaturii noastre,căutăm aproape degeaba marea. Imagini ale ei, referiri abstracte şi generice mai ales, se înţelege, găsim şi dincolo de Ienăchiţă Văcărăscu, la Dosoftei şi la Antim, care se compară în unul din cele cîteva versuri slujind ca epilog la *Evanghelia* din 1697 cu „cei ce-s pre mare bătuţi de furtună / Şi roagă pre Dumnezeu de linişte bună", dar peste mult mai mult nu vom da. S-ar mai putea aminti în

treacăt „situaţia, natura şi furia Mării Caspice" pe care voia să le descrie Dimitrie Cantemir după expediţia rusească în Caucaz şi Marea Caspică din 1722 împotriva Persiei, cînd l-a însoţit pe Petru cel Mare, ca şi amănuntele inexpresive privind călătoria lui Ioan cel Nou de la Suceava de la Trebizonda, port asiat la Marea Neagră, de unde era originar, la Cetatea Albă, unde i se puse capăt zilelor, ori acea patetică referire la biblica întîmplare a lui Moise la Marea Roşie, din *Cronica* lui Neculce, pentru a exemplifica la ce nenorociri căzuse „săraca ţară a Moldovei !" etc. Mai curioasă în literatura mai veche, fiindcă, adulmecăm urmele mării în ea, e acea frază din *Alexandria* în legătură cu „marea Acrîm-Tătar, ce se cheamă Ardeal şi Moldova, şi Ţara Românească", avînd la bază, e drept, expediţia lui Alexandru Macedon în Dacia în anul 335 î.e.n., dar de unde pînă unde „marea Acrîm-Tătar"?

Încolo, e surprinzător, într-un fel, faptul că nici Cîrlova, Alexandrescu, Heliade, Bolliac şi alţii mai noi, spre pildă, precum Coşbuc, ori simbolistul Emil Isac (mai ales ca tehnică şi culoare) sau îndrăgostitul în alt fel de mare Camil Petrescu, nu prea vibrează, la modul exprimării literare, se înţelege, în faţa mării, unii dintre ei neavînd chiar deloc sentimentul ei. Cerna, care credea a „auzi cum bate sufletul naturii" (*Domniţa din vis*), nu prea trecea totuşi de imagini ca acestea : „Ades pe mare, luna-ngîndurată/ Sub văl de nori alunecă tăcută, / Dar marea tot o simte şi, zbătută / Spre dînsa vuietînd, se-nalţă toată..." Cu toate acestea *Legenda unei stînci*, pentru fiorul ei funebru, pentru sălbăticia (evocată cam prea insistent, se pare, pentru a convinge) a ţărmului mării, pentru acel cer aprins în adîncul ei în clipe de linişte etc., s-ar fi cuvenit a fi reprodusă în antologie : „Sub stînca fulgerată de la limanul mării, / Nu-i undă să nu ştie cuvintele pierzării ; / Şi numai aripi negre bat apele ce sună,/ Numai chemarea morţii răsare din furtună..."

Dar dacă e de regretat cu mult mai serios lipsa din antologie a unui poet, acela e, cum s-a mai spus, Ion Barbu. Aproape nu-ţi vine a crede că evocatorul Isarlîkului, cel ce avea viziunea „mărilor lactee", şi vedea „în grupurile apei, un joc secund, mai pur", ori un cîntec de o puritate şi transparenţă „ascuns, cum numai marea, / Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi", autorul celor două superbe versuri de circulaţie aproape folclorică („Ar trebui un cîntec încăpător, precum / Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare) lipseşte din această atît de priceput, de altfel, alcătuită antologie. În *Isarlîk*, în poeziile barbiene de tinereţe, s-ar fi putut găsi măcar o piesă demnă a înnobila frumoasa carte în discuţie. Cum, pentru a exemplifica, Al. Philippide are un cult şi obsesie aproape neîntrerupte a muntelui, a stîncii (fulgerată sau nu), Ion Barbu este cu mult peste un voluptos al acvaticului, al lichidelor şi mediilor umede, un căutător al reflexelor celor mai diferite ale acestora, de la impudic, lubric şi crispant lipicios, pînă la jocurile cele mai pure şi diafane pe care le pot închipui atari medii, îndeosebi cele extins neptunice, totul însă stilizat pînă la pragul acelui mult comentat „mîntuit azur" şi care nu-i, în fond, decît metafora elevaţiei emotive şi spirituale supreme spre care tindem cu toţii. Aşadar, era bine să fi întîlnit versurile lui Ion Barbu şi în interiorul antologiei şi nu numai ca ornament al ultimului ei capitol — *Cîntecul de dragoste al mării*, unde sînt citate cunoscutele versuri amintite mai sus. Astfel ele sună, puse alături de titlul capitolului, ca o involuntară şi tristă ironie, despărţite cum mai sînt acolo, prin două cuminţi şiruri din Montale, de versurile eminesciene cu care se înrudesc atît : „Focul meu a-l stinge nu pot cu toate / Apele mării". Încît, fie şi după inexpresivele, ca să nu zicem altfel, versuri de aci (inedite !, se pare, la data aceea, şi compuse numai pentru a figura, probabil, cu orice preţ în antologie) ale lui Camil Baltazar, marele poet merita un alt tratament, dacă nu era cum în alt loc ! atunci măcar în interesanta şi pasionata prefaţă eseistică ce deschide cartea. Într-o notă din „Steaua", nr. 10, 1964, p. 130, se remarca accentul pus pe aspectul actual al ţărmului pontic, aşa motivîndu-se acolo lipsa unor piese unice ale lui Pillat, Ion Barbu, Arghezi, citindu-se *Isarlîk* şi, respectiv, *Biulbiùl*. În treacăt fie vorba, nu

cred că era de luat prea serios în seamă lirica „în care marea a fost adusă ca termen de comparație sau ca plan de atmosferă", cum se sugerează în nota citată, antologia riscînd a se pulveriza atunci în propria-i cenușă, mai ales în cazul considerării și a termenilor — extrem de numeroși — de comparație. După cum cred că e puțin cam abuziv a interpreta *Ulisele* lui Blaga ca semnificînd „aceeași sete de integrare în ciclul natural, dar de data aceasta marea e mediul dezagregării lente și al morții, depășirea propriei individualități nu mai înseamnă contactul cu formule universale de viață, ci descompunerea pînă la mineralul inform și inconștient" (Magdalena Popescu, *Din lirica mării*, „Gazeta literară", 29, X, 1964, p. 7 — referința e făcută prin comparație cu Eminescu). Recitită, poezia îndrumă în alte zone și sfere de voluptăți și meditații subsumabile altor trepte.

Semnificativ pentru gustul alcătuitorului, pentru soliditatea punctului său de vedere, ne apare faptul că pînă și poeți mai puțin cunoscuți, dacă nu obscuri de-a binelea, se citesc aci — cînd figurează — cu interes, autorul cărții neezitînd a transcrie versurile unui poet oricît ar fi acela de minor dacă acestea închid în ele o vibrație artistică autentică. Lăsînd la o parte, pentru alții, superstiția *autorilor*, a antologiei în care anume nume trebuie înghesuite cu orice preț și risc, poetul Vasile Nicolescu a ales în general calea selecției valorilor, oarecum indiferente față de semnatarii lor. Așa se face că în cele patru cicluri în care este distribuită materia (*Mare aeternum*, *Omul și marea* — numai aparent confundabile, cum s-a putut crede, în fond, felurite accente diferențiindu-le, cum observa și George Munteanu în „Contemporanul", de altfel — , *Cîntecul de dragoste al mării*, *Țărm pontic*) putem urmări, în fiecare, evoluția unui sentiment, constituirea unei viziuni a poeților noștri asupra mării. Se poate surprinde astfel procesul de înglobare a mării în poezia noastră pînă *la zi*, modernizarea și substanțializarea acesteia pe patru coordonate fundamentale, cu pricepere stabilite. De la simpla comparație a lui Dosoftei a omului bun care-i „ca pomul lîngă apă / Carele de roadă nu scapă" sau de la evocarea aceluiași a „apei Vavilonului / Jelind de țara domnului, / Acolo șezum și plînsăm, / La voroavă de ne strînsăm", la *Corabia pe valuri* a lui N. Dimachi, ori la versurile prevestindu-l pe Eminescu, tot de el, în care luna „Face o asemănare / La a razelor clipire / Cu a mării-nvăluire / Și străbate printre frunză / Peste unul ce s-ascunză / Vrè așa nenorocire / Într-acest tropos pieire? / Obosit de-a lumii valuri / Am ales aceste maluri / Ce se văd posomorîte / Și de lumini despărțite", este, prin viziunea satirică a unui Vasile Fabian Bob („Timp mult nu o să mai treacă și-a ara plugul pe mare, / La uscat corăbierii nu s-or teme de-necare; / Ce-a să zică-atunci pescariul, cînd în ape curgătoare : Îi va prinde mreaja vulturi și dihănii sburătoare?), o distanță apreciabilă pînă la meditația gravă și stenică în preajma mării a unui Baconski, să zicem, sau Nina Cassian, ori mai tînărul Ion Alexandru, netrecînd, bineînțeles, peste Eminescu, Macedonski, Blaga, Călinescu, Vinea etc. *Suferința* lui Iancu Văcărescu evoca o mare umflată, Victor Torynopol anunța într-o poezie din „Contemporanul", 1, V, 1964 că „marea e sîngele meu", mutații ce într-un studiu asupra mării în poezia noastră ar fi de luat în seamă. Cum tot acolo (și poate că prefața antologiei putea să-i mai amintească măcar pe unii) ar fi de menționat *Meduza* și *Prada bogată* a lui Victor Eftimiu, *Dorul de mare* al lui Vinea, poet atît de fin în nuanță și subtil în marinele sale, *Plaja de demult* a lui Virgil Teodorescu, Camilar cu *Pulsează marea vremii*, Letay Lajos cu *La statuia lui Eminescu de lîngă mare* (vezi și *Eminescu* de Ion Bănuță), *Chimie și mare* și *Schimb de noapte* ale lui Oskar Pastior, *Oamenii largului* de Aurel Rău, admirabilul cîntec al litoralului publicat de Ștefan Iureș, mai întîi în „Scînteia tineretului" din vara lui 1959 și apoi în volum, semnalat elogios la întîia tipărire, în „Contemporanul" de G. Mărgărit (autor și el al unor marine care, alături de alte poezii ale sale ar putea închega un volum postum), *Albatrosul ucis* al lui Labiș, *Șarpele fantastic* („Gazeta literară", 7, V, 1964), dacă nu și alte poezii mai vechi ale lui Mihu Dragomir; dintre cei mai vechi, Perpessicius cu al său *Jurnal de port* ori cu *Soarta* (din care ar fi fost chiar de ales pentru antologie), Al. Obedenaru cu *Yachtul*

negru, M. Săulescu, poet ce se visa *În Pacific departe* ..., I. C. Săvescu (*La Polul Nord, Vîntul bate, Ați spus* etc.), Em. Bucuța (*Vedenii*), Leon Feraru (*La proră, În noaptea a șasea*), Claudia Milian (*Metamorfoză*), George Dan, eventual, ca să nu mai vorbim de cei foarte tineri (Ilie Constantin, Grigore Hagiu, Marin Sorescu, Ana Blandiana etc.), în al cărui context poetic marea intră ca un dat firesc. Evident, din moment ce Vasile Nicolescu e eșa de riguros cînd e vorba de propriile-i versuri (figurează în antologie doar cu o *Inscripție pe o scoică*, deși a produs un întreg ciclu mamaiot) se înțelege că măsura se cuvenea păstrată și pentru alții. Introducerea, cu atîtea atrăgătoare alunecări în literatura problemei, putea pomeni însă mult mai multe nume și realizări. Se vedea astfel încă mai bine din ce material (adesea inform) a țișnit această realizată antologie, stîrnind la lectură diverse efluvii și nostalgii literare și naturiste și afirmînd riguros prezența unei teme importante în poezia noastră.

George Muntean

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

1

„Revista de istorie şi teorie literară" publică studii şi articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclor literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 75, Raionul 23 August.

Bibl.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * **Bibliografia literaturii române 1948—1960**, 1965, 1124 p., 41 lei.

GAVRIL SCRIDON și IOAN DOMȘA, **Gheorghe Coșbuc-Bibliografie**, 1965, 288 p., 11 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I. **Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1780)**, 1964, 808 p., 40 lei.

* * * **Studii de istorie literară și folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

A. FOCHI, **Miorița, Tipologie, circulație, geneză, texte**. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, 1964, 1107 p., 57 lei.

L. GÁLDI, **Stilul poetic al lui Mihai Eminescu**, 1964, 473 p., 16 lei.

M. EMINESCU, **Opere**, vol. VI, ediție critică îngrijită de Perpessicius, 1963, 756 p. + 63 reproduceri, 56 lei.

TUDOR VIANU, **Studii de literatură universală și comparată**, ed. a II-a revăzută și adăugită, 1963, 668 p., 32 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor**, Studiu istoric critic, 1963, 187 p., 4,75 lei.

AUGUSTIN Z. N. POP, **Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu**, 1962, 623 p. + 6 pl., 26,70 lei.

NICOLAE LIU, **Catalogul corespondenței lui Ion Ghica**, 1962, 432 p. + 1 pl., 13,90 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia în anul 1838**, ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

I. P. I. — c. 2713

43461

Lei 15.—

Bibl
I 2727
2

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

G. CĂLINESCU

In memoriam

TOM. 14
Nr. 3—4
1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, Nr. 3—4, P. 477—844
BUCUREŞTI, 1965

171

1990

97

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: acad. M. BENIUC

acad. AL. PHILIPPIDE

AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

I.C. CHIȚIMIA

I. PERVAIN (Cluj)

N. N. CONDEESCU

JEAN LIVESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Secretar de redacție: T. VÎRGOLICI

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1966.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
BD. REPUBLICII, NR. 73.
BUCUREȘTI

2727

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 14 1965 Nr. 3—4

BIBLIOTECA CENTRALĂ CLUJ

IAŞI 2022

SUMAR

Pag.

In memoriam

AL. DIMA, G. Călinescu, „scriitor total" 483
VLADIMIR STREINU, Spectacolul personalităţii 493

Contribuţii biografice

Acad. IORGU IORDAN, G. Călinescu şi Universitatea din Iaşi . . . 501
OVIDIU PAPADIMA, Din anii studenţiei 513
MIHAI NOVICOV, Directorul nostru 555
DINU PILLAT, Profesorul 565
ELENA PIRU, Două scrisori inedite 573

ASPECTE ALE OPEREI

Scriitorul

STANCU ILIN, Poetul 575
I. OPRIŞAN, Teoreticianul romanului 597
MIHAI NOVICOV, Romanele lui G. Călinescu din punct de vedere estetic 615
STAN VELEA, Intelectualul lui Călinescu 631
MONICA LAZĂR, Valori stilistice ale neologismului în *Scrinul negru* . 647
GH. VRABIE, G. Călinescu — despre arta literară 663
G. MUNTEAN, Vocaţia teatrului 673
EUGENIA OPRESCU, Călătorul 691
MARCEL DUŢĂ, „Cronica mizantropului" 701
RODICA FLOREA, „Cronica optimistului" 715

Omul de ştiinţă

MARIN BUCUR, Istoricul literar 727
I. C. CHIŢIMIA, Viziunea asupra literaturii române vechi 737

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, nr. 3—4, P. 477—844, BUCUREŞTI, 1965

6992

Pag.

ELENA PIRU, Un proiect de ediție a corespondenței lui Al. Odobescu . 747
V. IONESCU-NIȘCOV, Preocupări folclorice 755
AL. SĂNDULESCU, Biograful și monografiștul 763
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Criticul literar 777
PAUL CORNEA, Fizionomia și fiziologia actului critic 789
TEODOR VÎRGOLICI, Relațiile cu scriitorii tineri 799
VALERIU CIOBANU, Exeget al literaturii universale 807
MICHAELA ȘCHIOPU, G. Călinescu și Italia 823
MEDEEA FREIBERG, Opera lui Cervantes 835

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 14 1965 N° 3—4

SOMMAIRE

Page

In memoriam

AL. DIMA, G. Călinescu, écrivain multilatéral 483
VLADIMIR STREINU, Le spectacle de la personnalité 493

Contributions biographiques

Acad. IORGU IORDAN, G. Călinescu et l'Université de Jassy . . . 501
OVIDIU PAPADIMA, G. Călinescu étudiant 513
MIHAI NOVICOV, Notre directeur 555
DINU PILLAT, Le professeur 565
ELENA PIRU, Deux lettres innédites 573

Aspects de l'oeuvre

L'écrivain

STANCU ILIN, Le poète 575
ION OPRIȘAN, Théoricien du roman 597
MIHAI NOVICOV, Les romans de G. Călinescu au point de vue esthétique 615
STAN VELEA, L'intellectuel dans le roman de G. Călinescu . . . 631
MONICA LAZĂR, Valeurs stylistiques du néologisme, dans *La commode noire* 647
GH. VRABIE, Considérations de G. Călinescu sur l'art littéraire . . 663
G. MUNTEAN, La vocation pour le théâtre 673
EUGENIA OPRESCU, Le voyageur 691
MARCEL DUȚĂ, La chronique du misanthrope 701
RODICA FLOREA, La chronique de l'optimiste 715

Page

L'homme de science

MARIN BUCUR, L'historien littéraire 727
I. C. CHIȚIMIA, La vision de G. Călinescu sur la littérature roumaine ancienne. 737
ELENA PIRU, Projet d'édition de la correspondence d'Alexandru Odobescu 747
V. IONESCU-NIȘCOV, Préoccupations folkloriques 755
AL. SANDULESCU, Le biographe et le monographiste 763
CORNELIA ȘTEFANESCU, Le critique littéraire 777
PAUL CORNEA, Physionomie et physiologie de l'acte critique chez G. Călinescu 789
TEODOR VIRGOLICI, Ses relations avec les jeunes écrivains . 799
VALERIU CIOBANU, Exégète de la littérature universelle 807
MICHAELA ȘCHIOPU, G. Călinescu et l'Italie 823
M. FREIBERG, L'œuvre de Cervantès, considérée par G. Călinescu . 835

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 14 1965 № 3—4

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Памяти

АЛ. ДИМА, Дж. Кэлинеску « тотальный писатель » 483
ВЛАДИМИР СТРЕИНУ, Спектакль личности 493

Из биографии

Акад. ИОРГУ ИОРДАН, Дж. Кэлинеску в Ясском университете . . . 501
ОВИДИУ ПАПАДИМА, Годы студенчества 513
М. НОВИКОВ, Наш директор 555
ДИНУ ПИЛЛАТ, Профессор 565
ЕЛЕНА ПИРУ, Два неизданных письма 573

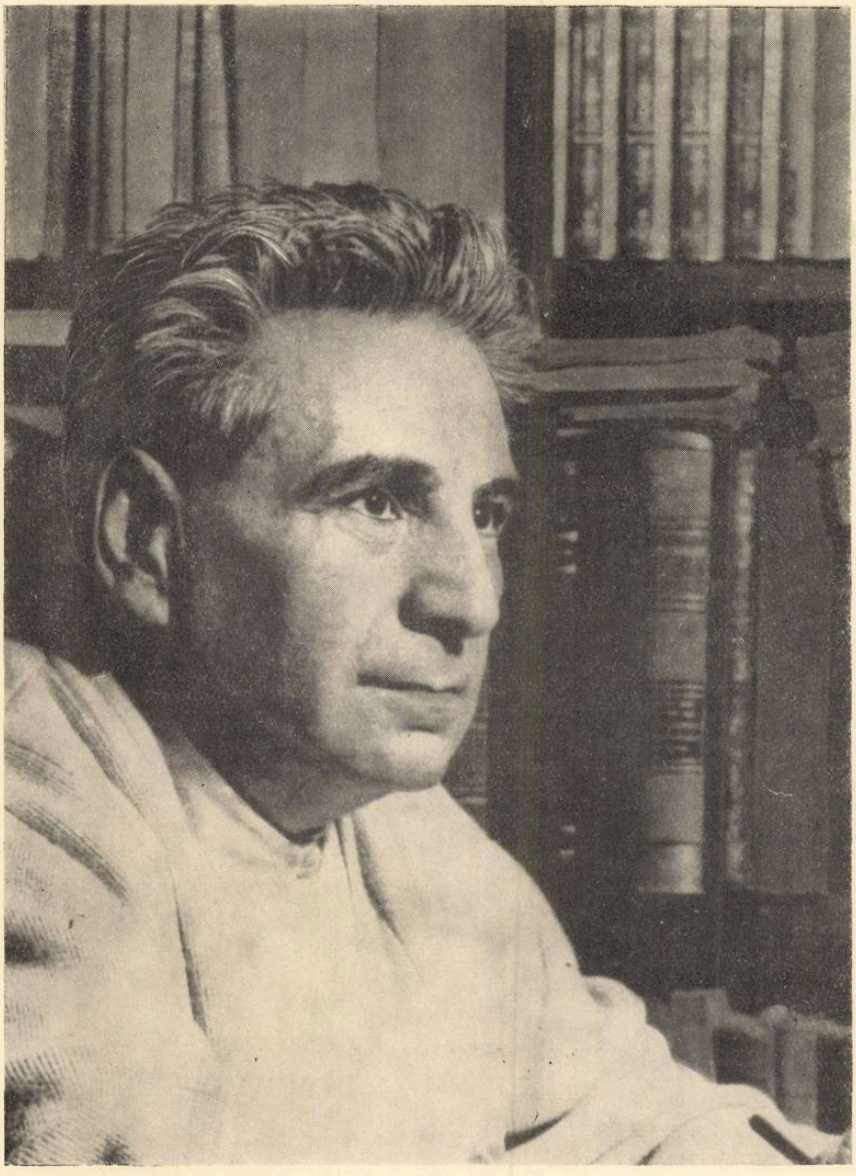
Сферы деятельности
Писатель

СТАНКУ ИЛИН, Поэт 575
ИОН ОПРИШАН, Теоретик романа 597
М. НОВИКОВ, Романы Дж. Кэлинеску с эстетичекой точки зрения . 615
СТАН ВЕЛЯ, Образ интеллигента у Дж. Кэлинеску 631
МОНИКА ЛАЗЭР, Стилистическая ценность неологизмов в *Черном комоде* 647
Г. ВРАБИЕ, Дж. Кэлинеску о литературном мастерстве 663
Г. МУНТЯН, Призвание к театру 673
ЕУДЖЕНИЯ ОПРЕСКУ, Путешественник 691
МАРЧЕЛ ДУЦЭ, « Хроника мизантропа » 701
РОДИКА ФЛОРЯ, « Хроника оптимиста » 715

Стр.

Ученый

МАРИН БУКУР, Литературный историк 727
И. К. КИЦИМИЯ, Исследование древней румынской литературы . . . 737
ЕЛЕНА ПИРУ, Проект издания переписки Александру Одобеску . . 747
В. ИОНЕСКУ-НИШКОВ, Фольклорные занятия 755
АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, Биограф и монографист 763
КОРНЕЛИЯ ШТЕФЭНЕСКУ, Литературный критик 777
ПАУЛ КОРНЯ, Физиономия и физиология критики Дж. Кэлинеску . . 789
Т. ВЫРГОЛИЧ, Связь с молодыми писателями 799
ВАЛЕРИУ ЧИОБАНУ, Экзегет мировой литературы 807
МИХАЕЛА ШКИОПУ, Дж. Кэлинеску и Италия 823
М. ФРЕЙБЕРГ, Творчество Сервантеса 835



G. Călinescu

G. CĂLINESCU „SCRIITOR TOTAL"

DE

AL. DIMA

Printre conceptele proprii şi specifice ale gîndirii estetice a lui G. Călinescu s-a remarcat doar, cu totul incidental şi fără urmări, ideea „scriitorului total", pe care el a promovat-o — cu stăruinţă — la „Jurnalul literar" [1], alături de alte profunde şi complexe vederi cu privire la structura artistului. Acordînd o atenţie susţinută perspectivei deschise de noţiunea mai sus citată şi adîncind-o către un ţel mai cuprinzător decît cel întrezărit iniţial, prin extindere şi în domeniul cercetării literare şi al întregii activităţi ce a urmat revistei amintite, avem impresia că ni se înlesneşte, în mod sensibil, caracterizarea de ansamblu a complicatei personalităţi a scriitorului şi istoricului literar. Formula „scriitorului total", pe care o propunea, ne apare ilustrată vădit prin propria sa operă, ceea ce ne vom strădui a demonstra în paginile ce urmează.

★

Caracterul proteic al operei lui Călinescu a fost scos în relief de numeroase ori, scriitorul fiind aşezat în galeria spiritelor analoage ale culturii noastre, alături de un Heliade Rădulescu, B. P. Hasdeu sau N. Iorga. Trebuie observat numai că e necesar să se facă distincţia între *proteismul organic*, temperamental şi de caracter al scriitorilor, şi cel *istoric*, determinat de condiţiile şi nevoile unei anume epoci ca, de pildă, cel al lui Heliade, chemat să umple golurile culturii noastre începătoare şi răspunzînd acestei misiuni a timpului. G. Călinescu e, alături de Hasdeu şi Iorga, mai cu seamă un proteic prin structură spirituală, nu prin comandamentele epocii, diferenţiere ce nu trebuie ignorată.

Marile tărîmuri ale operei lui Călinescu sînt cele ale teoriei şi practicii, ale gîndirii şi beletristicii, pe de o parte, ale acţiunii politice

[1] Vezi articolul lui G. Călinescu *Un an*, în „Jurnalul literar", 1939, nr. 52, ca şi întreaga orientare a periodicului. Desprindem: „Totdeodată ne vom sili să mergem spre formaţia *scriitorului total*" sau referindu-se la îndrumarea tinerilor critici constată că „se desăvîrşesc mereu în *direcţia totalităţii*".

și civice, pe de alta. Raporturile dintre aceste domenii au evoluat de-a lungul celor patru decenii ale activității sale în sensul unei apropieri tot mai strînse cu cît ne îndreptăm spre actualitate. Ceea ce nu înseamnă că preocuparea teoretică cu privire la problemele politice și civice e numai de dată recentă. Bogata bibliografie publicistică a criticului înregistrează, încă din 1926, adică o dată cu primele sale poezii și articole literare, cronici politice în „Viața literară", și, mai ales, în „Adevărul literar" (iată cîteva titluri : *Propaganda,* 1926 ; *Afacerea Skoda,* 1933 ; *Cazul Abisinia,* 1935 ; *Polonia,* 1939 etc.). Mai recentă, de după Eliberare, e practica sa politică, adeziunea totală la regimul democrat-popular, pe care l-a susținut în publicații conduse de el însuși, printr-o activitate necurmată pînă în preajma morții, prin participare devotată — timp de 19 ani — la lucrările Marii Adunări Naționale, ca și la multe alte acțiuni obștești. Preocuparea teoretică predominantă pînă în 1944, ca la cei mai mulți intelectuali demni, dar încă neîndeajuns de orientați în perioada dintre cele două războaie mondiale, se leagă abia acum organic de cea practică. Nu e mai puțin adevărat însă că aspirația către totalitate, către îmbrățișarea cîmpului teoretic și al celui propriu-zis activ totdeodată, l-a caracterizat totdeauna, mai întîi latent, apoi explicit, după contactul criticului cu filozofia marxistă.

Proteismul său organic l-a îndemnat — în cuprinsul activității teoretice — spre domeniile poeziei și romanului, spre dramaturgie și eseu, spre filozofie și estetică, spre critică, teorie, și istorie literară și artistică. Scriitorul dorea să îmbrățișeze totul spre a-și exprima valențele multiple, spre a se realiza pe sine și a cuprinde totdeodată cît mai multe domenii ale realității, fiind nesatisfăcut de îngustimea fiecărei specialități în parte. Faptul se explică, în fond, prin specificul și limitele disciplinelor respective, pe care criticul le cunoștea cu de-amănuntul, și prin vastitatea tematicii pe care și-o propunea. Călinescu devenea astfel un „scriitor total", în primul rînd prin cuprinderea unui larg domeniu al creației și al cercetării științifice. La baza acesteia se așternea apoi una din cele mai extinse erudiții. Era de-o potrivă cunoscător profund al istoriei artei și literaturii, al istoriei arhitecturii, plasticii și teatrului îndeosebi, al istoriei literaturii române și universale în multe perioade ale lor, al literaturilor romanice mai ales și al fundamentului greco-latin al acestora, dovedindu-se în sfîrșit — mai tîrziu — și un pătrunzător cercetător al realismului rus, de la Lev Tolstoi și pînă la Maxim Gorki. Era și aci, în cantitatea enormă de fapte pe care o poseda, o sete de-a cuprinde totul, de a cunoaște cît mai mult și s-a putut vorbi — cu drept cuvînt — despre o erudiție analoagă oamenilor Renașterii. În acest punct însă, socotim necesară o distingere. Multe figuri ale amintitei epoci au fost umbrite de caracterul livresc al operei lor, de o metodă austeră și de cabinet, de o rupere de viață, de clocotul ei pe care tocmai Renașterea îl dezlănțuise. Nu aceasta a fost însă aspectul propriu al erudiției criticului nostru. Cunoștințele lui vaste și variate nu alcătuiau biblioteca unui savant ursuz și uscat, ci fremătau de viață și pitoresc, izbucnind din emoții și spirit artistic. Setea de cunoaștere totală, deși avea o finalitate teoretică, se convertea totuși — pînă la urmă —

în forme artistice şi criticul ni se înfăţişa astfel sub aspectul îmbrăţişării sintetice a două domenii deosebite, dar înrudite din punctul de vedere al cunoaşterii : ştiinţa şi arta.

În concepţia „scriitorului total" intra aşadar — ca un factor de seamă — şi cultura lui, pe care Călinescu o dorea cît mai întinsă şi mai profundă. De aceea, la toţi scriitorii de care s-a ocupat, şi la Eminescu în primul rînd, capitolul despre „cultură" sau cel puţin date ample cu privire la formaţia intelectuală a scriitorului nu lipseau.

Un aspect semnificativ îl alcătuia apoi spiritul său istoric. Nu ne referim, firește, numai la interesul lui Călinescu pentru istoria culturii, a literaturii şi artelor din diferite epoci, la practica empirică a istoriei ca atare, ci la optica sa istorică generală, prezentă în mai toate domeniile activităţii sale, în poezie, roman sau dramaturgie. În poezie, de exemplu, fenomenele naturii nu sînt privite strict contemplativ, ci static, ele ne apar sub aspectul dialecticii uriaşe a transformării regnurilor, de la natura moartă la numeroasele ipostaze ale celei vii, de la treapta geologică la preistorie, apoi la protoistorie şi pînă la istoria propriu-zisă. O poemă ca *Pămîntul*, publicată în chiar ziua morţii scriitorului, ilustrează o astfel de perspectivă :

Ades din tine, bulgăr luînd în mînă
Mă întreb ce eşti, ţărînă ?
În tine amestecaţi ca-ntr-un aluat
Zac Cicero, Socrat,
Anchise, Mariu, Pyrrhus, Carneade
Oreste şi Pylade
. . . . . .
. . . . . .
Cal, leopard, urs alb, ren, crin de baltă,
Topiţi laolaltă.

Romancierul nu e pătruns, mai puţin, de acest spirit istoric şi sintetic, şi, deşi scriitorul îşi concentrează aprig atenţia asupra psihologiei personajelor şi comentării ei filozofice, perspectiva istorică nu-i — nici aci — absentă. În *Enigma Otiliei*, în *Bietul Ioanide* sau mai ales în *Scrinul negru* se simte nu numai suflul epocii, ci însăşi oscilaţia ritmică, în timp, a valului social. Chiar şi o schiţă dramatică ca *Şun — sau Calea neturburată*, cu toată plasarea ei într-un timp mitic, în cadru mongol, fixat totuşi de autor „cam în jurul anului 2250 înainte de era creştină" şi cu toată tendinţa ei generalizatoare ca idee — nu e lipsită, la rîndu-i, ca şi *Ludovic al XIX-lea* de altfel, de elementele istorice ale epocii.

Aspiraţia către totalitate se realizează aci pe dimensiunile timpului şi anume prin regresiune către trecut, dar nu e şi mai semnificativă — în această privinţă — profunda lui ancorare în prezent ? Actualitatea e privită de Călinescu, de asemenea, sub specie istorică, în sensul că ea se integrează cascadei timpului care cade din trecut spre viitor, prezentul avînd doar o valoare tranzitorie. Într-una din cugetările sale, Călinescu observa că „o epocă fără istorie riscă să nu existe", ceea ce înseamnă

că o condiție esențială a ființării ei e tocmai aspectul istoric, particular, adică cel al contribuției ei unice în decursul vremurilor.

Multilateralitatea scriitorului e însă atît de vădită încît cufundarea în istorie nu elimină un alt aspect al tendinței lui spre „totalitate". Ne referim anume la năzuința sa perpetuă spre *eternitate*. Ea e prezentă pretutindeni în opera lui Călinescu ca o expresie a feții clasice a spiritului său. Acesta s-a îndreptat într-adevăr totdeauna spre valori esențiale și durabile pînă la proporțiile veșniciei. Vom aminti numai, în mod ilustrativ, concepția sa despre artă cristalizată, de exemplu, într-o cugetare ca aceasta : „Arta este simbolul eternității, al inactualității mereu actuale". Ne surprinde aci o sinteză a momentului istoric cu eternitatea, a efemerului cu veșnicia, o cuprindere prin artă a orizontului plural al timpului.

O neîndoioasă expresie a concepției „scriitorului total" o constituie apoi utilizarea complexă a mai tuturor genurilor literare în fiecare specie în parte. Călinescu, în genere doctrinar clasic, e totuși aci partizanul amestecului genurilor și speciilor, în așa fel încît fiecare operă nu reprezintă deloc puritatea genului sau speciei pe care și-o propune. E, și aci, limpede o tendință spre totalitate, folosirea integrală a mai multor modalități creatoare deodată spre a exprima, mai exact și mai adecvat, complexitatea realității. E semnificativă, în această privință, părerea unor critici după care Călinescu ar fi fost — în primul rînd — poet, ba chiar „fundamental poet". Ne-am putea referi, pentru a susține o astfel de opinie, de pildă, la prezența aspectului subiectiv al personalității sale în mai toate scrierile lui teoretice sau artistice. Eul criticului e, într-adevăr, ușor vizibil și se afirmă, de multe ori, chiar ostentativ în articolele sau lucrările beletristice, fapt unanim constatat. Pe de altă parte, tonul general emotiv al operei a fost totdeauna remarcat și efluviile lui apar vădit și în domeniul științei literare, al criticii și istoriei literare, în care se manifestă nu numai adevărul, ci și sentimentul determinat de acesta. Dar tendința meditativă care constituie, în fond, o categorie lirică, nu e o dominantă demult recunoscută a scrisului lui Călinescu ? Fără a susține numaidecît hegemonia lirismului, nu putem să nu înregistrăm omniprezența elementului liric în cuprinsul întregii opere a scriitorului.

Să ilustrăm însă, mai departe, utilizarea în fiecare gen literar a modalităților celorlalte genuri.

Trecînd de la categoria lirică la cea epică, vom observa — mai întîi — că numeroase motive și teme ale poeziei lui Călinescu reapar în proza sa. *Lauda lucrurilor* nu răsună numai în lirică, ci și în multe pasaje cuprinse în *Cartea nunții*, în *Enigma Otiliei*, în *Bietul Ioanide* sau în *Scrinul negru*. Descrierea interioarelor și a atmosferei lirice care le învăluie, a mobilierului, a tablourilor, a aerului vetust sau proaspăt pe care-l exală, e — după cum se știe — un motiv caracteristic al romanelor lui Călinescu. I se adaugă strălucite descripții de natură, de felul celei a Bărăganului cu valențe proprii față de celelalte tablouri asemănătoare din literatura noastră. Se alătură, mai departe, portretele, zugrăvirea directă cu date fizice și morale a unora dintre personajele prozei

lui Călinescu şi, în sfîrşit, amplele lui comentarii de toate felurile, de la cele cu caracter psihologic şi sociologic pînă la cele de tip filozofic. Ele afirmă, încă o dată, prezenţa eului liric în cuprinsul prozei citate.

Aceeaşi situaţie ni se pare a o putea identifica şi în producţiile dramatice ale scriitorului, din care reţinem alături de elementele genului, avîntul şi participarea vie a poetului.

Mai elocvent se prezintă însă lucrurile într-un domeniu destul de depărtat de categoria lirică, cum este cel al criticii şi istoriei literare. Sîntem cu toţii de acord că poezia susţine, prin fiorul ei emotiv, nu numai ample pasaje ale *Istoriei literaturii române* sau spaniole, ci şi atmosfera generală a studiilor sale. Descrierea locurilor în care au vieţuit scriitorii, acele vii şi pitoreşti evocări ale peisajelor în care au trăit un Eminescu, Creangă, Goga sau Sadoveanu, portretele înseşi ale scriitorilor caracterizaţi cu atît relief nu exprimă contribuţia lirismului în ştiinţa literaturii ?

În ce priveşte imixtiunea epicii în istoria şi critica literară, să amintim — mai întîi — concepţia sa despre istorie ca „sinteză epică" ce aruncă dintr-o dată lumini puternice asupra aspectului ce ne interesează. Într-un mai vechi articol al său din „Jurnalul literar" (1947, p. 26—27), Călinescu observa că istoricul literar „are nevoie de un cap epic care să scrie o epopee", sau că în istoria literară „sînt mai puţin importanţi scriitorii cît sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor". *Istoria literaturii române* a lui Călinescu sugerează într-adevăr structura unui vast roman în care personajele sînt scriitorii înşişi şi întrucît prezentarea lor monografică e însoţită de numeroase legături cu precursorii şi cu figurile aceleiaşi epoci, construcţia întreagă se încheagă nu numai în capitole separate, ci şi într-un fel de naraţiune ce curge aproape ca un fluviu neîntrerupt.

Putem deci conchide că, şi din acest punct de vedere, Călinescu înfăţişează personalitatea acelui „scriitor total" pe care el însuşi îl propunea literaturii noastre în perioada „Jurnalului literar".

Rămîne să urmărim, mai departe, aspiraţia către totalitate în domeniul cercetării ştiinţifice a literaturii şi prin alte consideraţii.

Să observăm, mai întîi, că deşi Călinescu reprezintă — cu fermitate şi consecvenţă — punctul de vedere al unei istorii literare specifice, concepută ca o privelişte generală a valorilor artistice, cercetătorul — savant nu ocoleşte niciodată ansamblul cultural în care literatura se integrează. A recunoaşte structura particulară a unui fenomen nu presupune izolarea, ci — dimpotrivă — încadrarea lui dialectică între valorile eterogene ce-l înconjoară. De aci grija lui Călinescu de a prezenta tablouri generale ale epocii, momentul istoric în care au apărut curentele, şcolile, metodele sau scriitorii care alcătuiesc obiectul analizei sale. Dacă totuşi acest cadru lipseşte uneori, el poate fi întrezărit — cu uşurinţă — în fundalul valorilor estetice ce constituie un factor de întărire al rezonanţei lor şi un termen necesar de raportare la acesta. Aşa se prezintă lucrurile în studiile sale cu privire la literatura antică, la Horaţiu, de pildă, a cărui filozofie teoretică şi practică în cuprinsul epocii şi în comparaţie cu gîndirea greacă, constituie materialul cultural

de încadrare, procedeu ce se repetă și în cazul literaturii spaniole, italiene sau române. Analiza valorilor filozofice, a celor științifice și a celor artistice învecinate e considerată de Călinescu drept o necesitate de prim ordin și, prin aceasta, el se integrează filozofilor culturii care au afirmat existența și evidența stilurilor spirituale, adică a marilor unități ale unei epoci, chiar dacă s-au limitat numai la descrierea lor.

Mai trebuie subliniat apoi, mai departe, faptul că descrierea analitică a valorilor estetice nu se poate întreprinde fără o minuțioasă cercetare prealabilă de caracter arhivistic, culegeri de fapte și date, reconstituiri de texte, incursiuni în celelalte domenii ale mișcării culturale etc., ceea ce solidarizează încă o dată pe estetician cu omul științei și al culturii generale, — motivînd — cu un nou argument — extinderea cîmpului cercetării. Să reamintim, ca o concluzie la considerațiile de mai sus, propria sa formulare: „partea de istorie pură din istoria literară și pregătirea istorică a momentului critic și a sintezei cer o pregătire de istoric", adică o lărgire apreciabilă a orizontului inițial al cercetării.

Tendința spre sinteză mai poate fi ilustrată însă și prin obiectivul ultim, prin finalitatea istoriei literare care coincide — la scriitorul nostru — cu scopurile filozofiei culturii naționale și care constau în demonstrarea capacității creatoare a poporului român. Cuvintele cronicarului: „se nasc și la Moldova oameni", cu care își închie semnificativ prefața la *Istoria literaturii române* concretizează această înaltă tendință a cercetătorului. Cu un alt prilej, în 1944, Călinescu mărturisea explicit finalitatea studiilor sale de istorie literară: „șed de ani de zile în bibliotecă și scriu carte peste carte demonstrînd că nația noastră merită să respire sub soare, că avem mari literați, Eminescu, Creangă" etc. Și adaugă, cu drept cuvînt: „paginile mele colcăie de patriotism". Reținem, din nou, prin urmare, năzuința spre sinteză, spre o idee generală, conducătoare și dominantă.

Referindu-ne apoi la metoda generală de lucru a lui Călinescu, aspirația către totalitate ni se impune iarăși, îndată ce observăm că el nu rămîne niciodată omul unei singure metode sau unui singur criteriu. Istoricii literari de tip pozitivist de la sfîrșitul veacului trecut, de felul lui Scherer, de pildă, cu atîtea înrîuriri la noi, — se consacrau, cu preferință, detaliilor biografice, analizei minuțioase a operei, descoperirii izvoarelor, punînd un puternic accent pe materialul faptic. Alții, dimpotrivă, se orientau spre vaste sinteze filozofice, ignorînd — cu bună știință — faptele, socotite ca expresie a unei empirii brute, fără nici un interes, pornind doar de la intuiții spre mari construcții ca, de exemplu, Gundolf. Se pot distinge, așadar, în linii simplificate, două direcții metodologice care au făcut școală, una îndreptîndu-se — cu preferință — spre detalii și aglomerare de fapte, alta spre sinteze.

Urmărind cunoașterea cît mai completă a fenomenului literar, Călinescu a cultivat ambele metode, dar nu numaidecît cu tendința unificării lor, ci lăsîndu-le adesea să coexiste după nevoile cercetării și a problemelor sau scriitorilor analizați. Sînt cunoscute minuțioasele lui studii biografice despre Eminescu și Creangă, despre Grigore Alexan-

drescu sau N. Filimon, spre a le cita numai pe acestea, bogate în date noi privind nu numai pe scriitori, ci și familiile lor pe mai multe generații, pe prieteni și cunoscuți, casele pe unde au locuit, cimitirele unde zac, numeroase particularități fizice și morale ce-i caracterizau, apoi ample analize de motive și izvoare conduse pînă la cele mai fine amănunte. Călinescu era un pasionat al detaliilor, pe care le savura îndelung, insistînd uneori peste măsură asupra lor. În același timp cercetătorul își aduna faptele și datele spre a le mîna către o finalitate anume, către un portret succint al scriitorului analizat, către o sinteză convingătoare. Nu trebuie să ne închipuim că procedarea era pur și simplu inductivă și sumativă, că portretul final se închega strict din date și fapte integrîndu-se ca pietrele într-un mozaic. Călinescu observa singur în postfața primei ediții a *Vieții lui Eminescu*: „De altfel, pentru a ajunge la sinteză, trebuie să pornești tot de la sinteză, singura care îți dă tabloul golurilor de urmărit și de umplut". Cercetătorul pornea deci, de la început, de la o viziune totală a facturii spirituale a scriitorului, dar — trebuie adăugat — nu în sensul unei invenții subiective a criticului, datele jucînd doar rolul ilustrării documentare, după cum își imaginează unii dintre cei care l-au caracterizat recent. Călinescu își bazează intuițiile și ipoteza de plecare pe datele și faptele dominante ale vieții și operei scriitorului, culese cu aprigă grijă și care i-au sugerat — prin pregnanța și tipicul lor — conturul și limitele portretului proiectat.

După cum observam, cercetătorul folosește ambele metode, atît pe cea a detaliilor cît și pe cea a sintezei și ansamblului, uneori racordîndu-le, alteori — ca în cazul monografiilor dedicate lui N. Filimon sau lui Grigore Alexandrescu — alăturîndu-le fără o dependență strictă și determinativă. De aci o oarecare lipsă de unitate a acestor monografii.

Ceea ce leagă totuși evident cele două metode între ele e, desigur, caracterul artistic al ambelor. Atît setea de concret, de fapte particulare, cît și cea de sinteze plastice sînt procedee caracteristice ale creației artistice, deosebindu-se de tendințele analitice, inductive și abstracte ale științei.

Pluralitatea metodelor ca expresie a spiritului său larg cuprinzător ne întîmpină însă, mai departe, și cu prilejul concepției lui Călinescu cu privire la tratarea istoriei literare însăși.

După cum se știe, se disting, în genere, desigur într-o privire simplificatoare, două puncte de vedere opuse în acest domeniu: o istorie literară ca desfășurare în timp a fenomenelor pe linia sinuoasă a evoluției lor, de tipul clasic al lui Gustave Lanson și una filozofică și sistematică, în căutare de tipuri fundamentale, repetabile în timp, care purcede mai cu seamă de la Schiller („poezia naivă" și „poezia sentimentală"), exprimîndu-se — în mod caracteristic, — în domeniul artelor plastice, la Wölfflin, cu înrîuriri puternice și în știința literaturii. Călinescu s-a situat, în mod dominant, pe linia tradiției clasice a istoriei literare, luînd în considerare criteriul cronologic, raporturile dintre scriitori pe verticala timpului, acțiunile și reacțiunile dintre ei, cu un cuvînt ceea ce

se numește *procesul literar*. Cu toate acestea, aceeași năzuință spre utilizarea tuturor metodelor disponibile l-a îndemnat să nu ocolească nici procedeul tipologic. Studiile lui Călinescu surprind, într-adevăr, apropieri și asociații între scriitorii celor mai diverse epoci și popoare, grupîndu-i în categorii unificatoare, ca, de pildă, spre a cita un singur exemplu, pe Conachi, pe care-l așază în „familia de spirite" a petrarchismului supraviețuind în seicento și prin poezia arcadică, pînă în secolul al XIX-lea (*Ist. lit. rom.*, p. 91). Se înțelege că tipurile clasicului, romanticului sau barocului sînt proiectate dincolo de epoca apartenenței lor istorice și aplicate oricărei perioade literare, întrucît ele alcătuiesc moduri durabile și esențiale ale creației, tipul clasic fiind cel preferat de Călinescu (Vezi studiul *Sensul clasicismului*).

Pluralitatea metodelor și criteriilor, adică tendința utilizării cît mai variate și mai complete a procedeelor cercetării și clasificării se vădește — cu prisosință — și în *Istoria literaturii române*, în care punctele de vedere ale cronologiei, tematicii, influențelor, stilurilor și curentelor, generațiilor, epocilor politice etc. se alătură și se succed într-un context aproape caleidoscopic. Faptul a determinat obiecția, în parte fundată, de eclectism, deși e evident că cercetătorul s-a străduit să cuprindă, cît mai adecvat și mai exact, specificul fenomenelor literare descrise.

Reținem din nou, cu acest prilej, aceeași aspirație spre totalitate și epuizare, generatoare totuși — uneori — de erori metodologice.

Trăsătura de care vorbim reapare apoi în momentul în care Călinescu simte nevoia proiectării literaturii naționale pe un ecran universal, situîndu-se astfel pe o linie care purcede de la Hasdeu și Odobescu, și pe care au întărit-o sensibil M. Dragomirescu (cu toate exagerările sale) și N. Iorga.

După cum arătam mai sus, pe Călinescu îl mîna un înflăcărat patriotism, care îl îndemna să ilustreze capacitatea creatoare a poporului nostru prin opere și scriitori sau, după formula sa proprie : „Istoria literaturii române nu poate să fie decît o demonstrație a puterii de creație române, cu notele ei specifice, arătare a contribuției naționale la literatura universală" (*Ist. lit. rom.*, p. 886). De aceea marii, dar și mărunții noștri scriitori — Conachi, Văcărești — sau chiar Grigore Alexandrescu, Heliade Rădulescu, V. Alecsandri, I. Creangă, M. Eminescu sînt priviți, în mod necesar, nu numai în perspectiva literaturii naționale, ci și în cea a literaturii universale. Nu e vorba totdeauna de influențe, ci chiar — și mai mult — de paralelism în timp și spațiu. Călinescu a creat astfel, în istoria noastră literară, o adevărată școală a cercetării dimensiunii universale a fenomenului românesc, căreia nu i-au lipsit însă nici erorile, prin raportări exagerate și forțate.

Se poate discuta aci direcția relațiilor dintre național și universal, cu atît mai mult cu cît unii cercetători sînt înclinați să identifice în specificul unei literaturi doar o ipostază a universalului, adică o răsfrîngere a generalului în particular, a abstractului în concret, ceea ce nu reflectă — cu fidelitate — concepția lui Călinescu, pentru care raporturile se prezintă invers. Fenomenul literar românesc, țîșnind din

matca lui proprie, se ridică, de mai multe ori în istorie, la nivel universal. Direcţia e deci cea de la specific la mondial, cel din urmă rezemîndu-se pe cel dintîi, vedere organică şi realistă, împărtăşită clar de Călinescu. E aci concepţia lui *universalia post rem*, nu *ante rem*, şi aceasta este adevărata perspectivă a filozofiei culturii.

Ajungem, în sfîrşit, la ultimul punct al demonstraţiei noastre, referindu-ne anume — de data aceasta — la critica lui Călinescu. Nici aci scriitorul nu se vădeşte unilateral şi îngust, nici chiar în perioada tendinţei autonomist-estetice. El nu pledează pentru o critică formalistă, estetizantă, ci întocmai ca G. Ibrăileanu aderă la o *critică integrală* care îşi propune cercetarea multilaterală şi complexă a fenomenului literar, ceea ce şi realizează în practica analizelor sale. Călinescu înconjoară, de aceea, opera literară cu cercetări filologice, stilistice, psihologice, sociologice, istorice şi estetice, adică operează pe planul unei estetici literare totale ce cuprinde deopotrivă conţinutul şi forma, fuzionate dialectic în opera artistică. În acest fel, el exprimă — din nou — acea aspiraţie spre cercetarea integrală pe care am identificat-o şi în alte laturi ale concepţiei sale despre ştiinţa literară.

Sîntem îndreptăţiţi, prin urmare, să constatăm că atît în *creaţia beletristică* — prin proteismul genurilor şi speciilor în care a lucrat, prin enciclopedismul culturii sale ca bază a scrierilor, prin îmbrăţişarea tuturor dimensiunilor timpului în concepţia sa despre realitate şi artă, prin folosirea concomitentă a mai tuturor categoriilor literare — cît şi, *în domeniul ştiinţei literare* — prin integrarea fenomenelor în complexul lor cultural, cu accentuarea implicită a specificului estetic, prin orizontul larg de filozofie a culturii pe care-l schiţează, prin multiplicitatea concepţiilor, metodelor şi criteriilor ce aplică istoriei literare, prin proiectarea literaturii naţionale pe ecran universal, prin tendinţa integrală a criticii, în sfîrşit — se manifestă limpede aceeaşi năzuinţă spre totalitate şi sinteză. Aceasta constituie astfel o trăsătură de bază a spiritului lui Călinescu, o formă tipică şi proprie a personalităţii sale. Dacă mai remarcăm apoi că o astfel de aspiraţie alcătuieşte unul din aspectele caracteristice ale creaţiei literare şi ştiinţifice în general, ilustrînd — în fond — fiinţa şi menirea culturii însăşi, ne putem da seama în ce măsură opera lui Călinescu poate deveni *exemplară* pentru noile generaţii de scriitori şi cercetători.

G. CĂLINESCU «ÉCRIVAIN MULTILATÉRAL»

RÉSUMÉ

Par la formule «écrivain multilatéral» employée par G. Călinescu lui-même a l'époque du «Jurnalul literar» (Journal littéraire), l'auteur se propose de retracer le profil spirituel de l'écrivain et du chercheur qu'il présente à notre attention.

On jette, ainsi, un coup d'œil sur l'ensemble de l'activité de G. Călinescu, en décelant, dans tous les domaines où elle s'est manifestée, le penchant vers la synthèse, car l'écrivain ne s'est jamais contenté de rester dans le cadre strict d'une discipline scientifique ou celui d'un seul genre littéraire. On fait remarquer l'aspiration vers la «multilatéralité» dans la poésie lirique, épique ou dramatique, dans la critique et l'histoire littéraire, de même que dans sa conception esthètique. G. Călinescu occupe, de plein droit, une place parmi les esprits avides de plénitude, de complexité, de «multilatéralité», aux côtés de B. P. Haşdeu et N. Iorga, mais à sa propre manière, qui est celle d'un artiste.

«ТОТАЛЬНЫЙ ПИСАТЕЛЬ»

РЕЗЮМЕ

Раскрывая содержание выражения « тотальный писатель », употреблявшегося самим Кэлинеску в период его сотрудничества в « Журналул литерар », автор ставит своей задачей обрисовать духовный облик Кэлинеску как писателя и исследователя.

Давая общий обзор всей деятельности Дж. Кэлинеску, автор одновременно раскрывает его стремление к синтезу, указывая,что никогда писатель не ограничивался рамкамилишь одной научной специальности или одного литературного жанра. Подобное стремление к « тотальности » наблюдается и в его лирической, эпической либо драматической поэзии, и в литературной критике и истории, и в его эстетическом мышлении. Таким образом, Дж. Кэлинеску по праву занимает место рядом с такими выдающимися личностями как Хашдеу и Н. Иорга, всегда добивавшимися полноты, многосторонности и « тотальности » изпоженияя, отличаясь, однако, от них оригинальным, присущим ему художественным стилем.

SPECTACOLUL PERSONALITĂȚII

DE

VLADIMIR STREINU

Dintre confrații de critică literară apăruți după Mihail Dragomirescu, G. Ibrăileanu și E. Lovinescu, mai vîrstnici cu trei pînă la zece ani decît Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și subsemnatul, sînt la noi G. Călinescu, Tudor Vianu și Perpessicius. Tustrei eruditi propriu-zis și totodată eruditi ai impresiei artistice, ei stau bine alături, compunînd împreună conștiința estetică a unei generații. Grupați din afară prin îndeletnicire și profesiune, ținuta critică îi disociază însă pe dinăuntru. Fiecare s-a manifestat după o alcătuire proprie. Nici unuia nu i-a lipsit identitatea lui, de cîte ori s-a aplicat unei materii comune. O anumită gesticulație intelectuală, comportamentul personal, adică acea sumă de acte reflexe, căreia, datorită puterii de a particulariza o personalitate, îi zicem „stil", i-a despărțit tipologic.

Astfel Tudor Vianu, în construirea ideilor, cultiva linearitatea edificiilor greco-romane. O latență parcă euclidiană era de presupus în inteligența lui. Expresia, privită analitic, îi era simplă, netedă și liniștită. Erudiția sa prefera alunecării curbe și impulsiei tumultoase mișcarea în linie dreaptă, frîntă numai pe mari unghiuri simetrice, iar argumentația nu i se abătea de la operația strict logică. Frazele i se urmau după reguli convenite în epoci de claritate a spiritului. Cuvintele se sfiau să-i fie mai chemătoare decît suma lor în frază, după cum frazele însești, ferindu-se să pară cumva manifestante, cu alte cuvinte neagitînd vreun fanion care să le semnaleze mai de departe, consimțeau fără constrîngere la frumusețea-sumă a perioadelor. Estetica unanimității era efectul ultim al disciplinei lor. Știind de mai înainte ceea ce avea de exprimat, pe Tudor Vianu ideile nu-l surprindeau de după cîte un cuvînt sau după vreo întorsătură a frazei ; el consemna pe îndelete rezultatul unui proces de gîndire încheiat. Prin eseurile lui de estetică și critică, se reprezenta la noi forma european-tradițională a prozei de idei. În condiția sa internă, acest critic provenit dintr-un gînditor era un „grec", un învățat al Greciei Mari, care transmitea modernilor, de pe un anumit punct al Europei, legatul ordinei spirituale. Stilizat imper-

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, P. 493—499

sonal, cu gustul vădit al dominației de sine, fără îngăduințe față de pitorescul și spontaneitatea proprie, care nu-i lipseau, disociativ, metodic, riguros, instructiv și chiar didactic, la nivelul exemplarității, acest spirit, văzut în economia culturii române, ilustra tipul academic, reabilitîndu-l. Într-o epocă de anticlasicism, personalitatea lui Tudor Vianu, ca ideație și expresie, afirmă valori ce compun stilul clasic.

La Perpessicius, erudiția urmînd linia curbă a frazării, întoarse mai totdeauna asupră-și, pentru a scăpa din nou în mereu alte arcuri și ramificări ornamentale, după estetica parcă a conversației unui vechi salon occidental, erudiția însăși devine podoabă stilistică. Felul de a introduce chiar date biobibliografice e grațios ca un pas de menuet. Decaleuri franceze de limbă în alternanță imediată cu sintagme românești desuete se învecinesc în același gust al prețiozității circumlocute. Criticul, pe lîngă o pălărie împodobită de penaje, cu care salută larg, complimentos, are la șold o sabie decorativă, potrivită cu costumul, al cărei mîner lucrat artistic cere o mînă fină și gesturi inofensive. În condiția sa internă, acest critic, mai mult sugerînd decît afirmînd, aparține secolului politeții și este poate ultimul european căruia îi stau bine, mai bine decît multora din epocă, peruca, jaboul, mînecuțele de dantelă și fundele de sub genunchi, pînă unde urcă ciorapii de mătase. E un gentilom al criticii literare. Iar dacă, pe alocurea, costumul lui scump nu este cu totul indemn și politețea, foarte rareori cedantă, lasă să i se vadă ușoare iritații sau cîteodată chiar mînerul săbiei, faptul nu are de ce să ne mire. Ne aflăm doar în fața unui orléanist, care, făcînd și critică cetățenească, a trebuit uneori nu numai să evolueze între pereți de oglinzi versaillezi, dar să și răscolească arhive prăfoase și, în ani de revoluție, să se și steargă pe lîngă baricade în flăcări, care i-au afumat și ars parte din dantelărie. Efectul dintîi ca și de pe urmă al conduitei sale critice este însă totdeauna de complicație delicată în stil rococò.

Cu G. Călinescu spectacolul de personalitate se schimbă pe de-a întregul atît față de T. Vianu, cît și de Perpessicius. El e, în toate privințele, biografic, socialmente și psihologic, un *homo novus*. O energie primigenă, abundentă, impetuoasă, curgînd în direcții multiple și chiar opuse pe spații mici, părînd de aceea deseori tulbure, dar păstrîndu-și limpezimea și direcția de curgere pe spații mari, energie decisă, prin debit și violență, să inunde regiuni oricît de cuprinzătoare și de înalte, demonstrativ și aproape răzbunător, după legea morală, s-ar zice, a unui Rastignac al culturii sau a unui ocupant, ni se impune ca forță cotropitoare. Valoarea permanentă, la care ținteşte și ajunge temperamentul lui critic, este monumentalul, totdeauna evident prin materia multă și aprins pînă la urmă atît de amănuntul scăpărător, cît și de însuși stilul cantității. În limitele monumentalului, afirmațiile critice, intuițiile, impresiile, asociații, disociații, referința erudită, paradoxul, raționamentele, sofismele și mai cu seamă metaforele sar unele asupra altora, se încalcă, se asupresc, se acopăr și reapar, luptîndu-se încolăcit și alcătuindu-se astfel într-o impunătoare arhitectură de stil baroc. Asia fiind patria barocului, criticul acesta, care este și un poet, un romancier, un dramaturg, un moralist și un filozof, se înfățișează, în condiția

lui intimă, ca un Gengis Khan, un asiat cu nostalgia cruntă a Europei. El visează adesea, compensator, cîte o Acropole. Dar instinctul stilistic i se satisface de fapt pe frontoane dorice, pe care le copleșește decorativ cu salamîzdrele, cu caimanii și dragonii familiari. Această imagine se poate obține asupra lui G. Călinescu, din punctul de vedere cel mai înalt.

Privindu-l mai apropiat, personalitatea lui, în cuprinsul căreia asiatismul i se pacifică în momente de aticism, își declară întreaga complexitate barocă : apar limpede substilurile care într-o alternanță liberă, distinctă, dar și combinată, își acopăr prototipul cu derivații și forme secundare. Pînă la redistribuirea lor în clase generice, impresia provizorie este de stufăriș stilistic. Contemplarea liniștită, ca să se așeze în conștiința privitorului, e mai întîi împiedicată de alarma percepției artistice. Un fel de spaimă intelectuală încearcă pe admiratorii acestei mari personalități creatoare, putîndu-se zice că spaima nu lipsește nici ca realitate și nici ca intenție din compunerea ei. În orice caz, numai trecerea pe lîngă cearta de stiluri arhitectonice, pe care o susține pe acoperiș catedrala Sf. Antoniu din Padova trezește un sentiment asemănător. Ascuțimile ei gotice în același spațiu arhitectural cu volumele bizantine polemizează tăcut între ele ; rigoarea și simplitatea romană alături de boltitura masiv maurescă se desfid reciproc ; și fiece unitate, cu detaliile proprii, se înalță și stă un timp singuratică, deși vecină cu celelalte. Doar stăruința privitorului poate învinge, prin însumare, atîta diversitate. Căci, după o anume familiarizare, înlesnită prin reveniri și reflexie, catedrala își clarifică metafora latentă, a cărei semnificație îi susține din ascuns felurimea tectonică : e o liturghie slujită pe acoperișul ei în mai multe limbi deodată și unitatea internă, prin care stilurile i se împacă, afirmă în cele din urmă un copleșitor sincretism religios, în expresie arhitecturală, al aspirației omului către divinitate.

Spectacolul personalității la G. Călinescu impune aceeași serie de atitudini, pînă să i se cunoască factorul intern, care îi originează complexitatea barocă. Factorul acesta nu e însă de natură ideativă și cu atît mai puțin statică. Dacă monumentele de arhitectură amintite pot sugera proporțiile și bogăția acestei personalități, aspectul ei dinamic de înfășurare și desfășurare continuă, de înălțare și cădere, de impulsie și revulsie, rămîne să fie arătat ca mai propriu și mai configurator. Mișcarea și tumultul, mai mult decît orice altceva, îi comandă conduita expresiei și îi pot aproxima natura intimă în chiar schema ei generativă. Că în dinamism stă virtutea principală a creatorului, afirmația aceasta pare a ne feri de preocupări excentrice. Linia stilistică țîșnește limpede și dreaptă ca o urmă de proiectil cu traiectorie scurtă, dar neașteptat, deși tot dreaptă în noul plan, se întoarce cu aceeași viteză deasupra sau dedesubtul punctului de plecare, formînd numeroase unghiuri suprapuse ca o scară metalică ce duce la niveluri deosebite ; mereu imprevizibilă, ea se curbează în chip de secțiune de boltă și intră în largi spirale ascendente și descendente ce par schițe inginerești, înlăuntrul cărora s-ar putea zidi turle ; zig-zagul mărunt duce la starea de vibrație

diafană, pentru ca din nou energia, care o aruncă în cele mai felurite forme de mişcare, să străbată în toate direcţiile propriu-i păienjeniş, formînd figuri geometrice distincte ca patrulatere şi cercuri, figuri care însă, animate de o demonie a imposibilului, încearcă să devină ceea ce nu pot fi, patrulaterele-cercuri şi cercurile-patrulatere, în cadrul unui desen liniar, labirintic, în care cititorul se poate uneori pierde, dar din care autorul totdeauna sare cu graţie şi cu un surîs secret de performanţă sportivă. Această complexă şi nepotolită mişcare stilistică îndrumează atenţia cercetătoare mai întîi la marea varietate de forme literare pe care le-a cultivat G. Călinescu, poezie, roman, dramă, critică, eseu, la care sînt de adăugat cercetări şi chiar aplicaţii în toate celelalte sectoare de artă ca pictura, arhitectura, muzica, dansul şi artele decorative, precum şi înclinări notabile pentru ştiinţele naturale, morale, filozofice şi politice, toate la un loc fiind forme desigur de sete gnoseologică şi de imensă mobilitate intelectuală ; totuşi, mai adînc, graficul labirintic al stilisticei lui indică sub numeroasele direcţii de cunoaştere, teoretice şi practice, cauza însăşi care generează impresionantul spectacol de personalitate.

Văzută *in nuce*, dinamica personalităţii lui G. Călinescu rezidă în puterea creatoare a contradicţiei. De la întîiele manifestări publicistice, el îşi defineşte poziţia proprie contrazicîndu-şi epoca, contrazicîndu-şi confraţii de critică şi literatură, pe contemporani, ca şi pe predecesori, şi în cele din urmă, dacă nu în primul rînd, contrazicîndu-se spectaculos pe sine însuşi. E. Lovinescu, intuindu-i exact mobilul adînc psihologic, credea că el joacă numai în raport cu opera critică lovinesciană. Se înşela. G. Călinescu era abia la începutul mişcării lui de diferenţiere faţă de tot ce reprezenta critica românească. Unele poziţii critice maioresciene, unanim acceptate, cum erau „beţia de cuvinte" (în oratorie) şi „imaginile sensibile" (în poezie) aveau să fie combătute, prima — cu forţa de creaţie a „elanului verbal", iar a doua — cu indicarea „imaginilor abstracte". Se înţelege că E. Lovinescu, fiind dintre contemporani personalitatea critică dominantă, el şi nu altul, în tot ceea ce afirmase despre literatură curentă, servea de reactiv noii personalităţi. Afirmase Lovinescu, despre Hortensia Papadat-Bengescu, să zicem, e un remarcabil „talent viril" ? Călinescu va afirma că, dimpotrivă, scriitoarea e un „talent feminin". Faţă de critici de aceeaşi generaţie ca Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu şi alţii, care deţineau cîte o cronică literară hebdomadară, în general impresionistă şi actuală, el va ieşi brusc din acest gen de critică, pentru a da activităţii sale şi criticii timpului, în studii masive despre scriitorii clasici, o îndrumare biografico-istoricistă. De asemenea, romanul contemporan acuza psihologismul infinitezimal pe bază de subiectivitate şi autoscopie în felul lui Marcel Proust, pe care la noi îl urmau atunci, cu caracteristici proprii, Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu ; G. Călinescu va scrie el însuşi romane, dar formula obiectiv-balzaciană va fi noul teren de demonstraţie prin contrazicere. El îşi cultiva astfel starea de conflict, pe toate planurile, cu orientarea de epocă. E însă de reţinut în primul rînd nu atît această conduită reactivă, deşi produ-

cătoare de opere importante, cît conflictul cu sine însuși, care, ca mobil sufletesc, indică profunda necesitate dialectică a naturii sale. Cazul cel mai expresiv rămîne articolul de început de carieră critică *De Apparitione Angelorum*, apărut într-o revistă orientată mistic; la scurt timp, o altă publicație îi tipărește *De Disparitione Angelorum*, experiența îngerească încheindu-i-se urgent.

Ar fi o gravă eroare dacă asemenea oscilații ar fi luate ca incoerențe de gîndire, deoarece ele se dezvoltă totdeauna, la acest spirit conflictual, într-un spectacol impozant de personalitate. Montaigne scrie undeva într-un eseu: „*Distinguo* c'est le membre universel de ma logique". Călinescu ar fi putut spune celor ce se construiau pe ideea de unitate absolută în gîndire: „*Contradictio* este termenul unic al logicei mele". Este adevărat că aspectul iritant al mecanicei lui ideative nu lipsește. Lui Maiorescu îi observă „îngustimea recepției critice", „estetica strîmtă" și „lipsa de gust", fără să-l sperie că face afirmații contrare, în același studiu, că „a promovat infailibil toate valorile vremii" sau „acordă autoritate unor scriitori care s-au dovedit vrednici de această onoare". Tot astfel, „limba de idei" a lui V. Conta „e mai imaginativă decît a didacticului Maiorescu", totuși acesta are „un talent de exprimare a ideilor excepțional", Conta fiind „filozof", dar Maiorescu fiind „mult mai filozof". Contradicția ia deseori forma „criticei intestine", cum o numea Sainte-Beuve, aparînd pînă și în forme lapidare: „o mare inteligență mediocră" sau „un mare scriitor minor". Acul indicativ al judecății critice vibrează cu o mare neliniște și agitația îl izbește de marginile cadranului.

Dar mișcarea contradictorie față de sine este însăși puterea generativă a bogăției lui de personalitate. Ea se desvoltă cu timpul în mari antinomii ca impresionism și documentație științifică, criteriu estetic și criteriu biografic, natură și artă, perechi de valori ilustrate cu opere masive și totdeauna excepționale, indiferent de genul căruia îi aparțin. Mecanica intimă a contradicției proprii îl poartă, în critică, la pozițiile intelectuale extreme. E paradoxal, ca în cazul „elementarului" Eminescu și „rafinatului" Creangă și e sofistic cînd, combătînd pe Maiorescu, pentru că ridiculizase strofa: „Talia-ți înaltă și subțirică, / Ochii tăi negri de abanos, / Mîna ta albă și mititică / Fac din tine un cer sticlos", adaugă prin *ignoratio elenchi*: „Adică o femee nu poate semăna cu cerul!" Iar în creația epică, aceeași mecanică spirituală se recunoaște în personaje construite pe extreme psihologice și artistice: caricaturi ale intelectualității și aristocrației, precum și tipuri ca Ioanide, imagine a absolutului artistic.

Marele spectacol de personalitate Călinescu îl dă însă în retragerile lui din paradoxe, din sofisme, de pe extremele pe care îl aruncă mecanica contradicției; și chiar cînd ajunge pe extrema opusă, operația graduală de corectare a primei poziții arată durata existențialistă, atît în meditația abstractă cît și în opera de creație propriu-zisă, durata în care e de văzut dinamismul patetic al acestei mari inteligențe crea-

toare. Pretutindeni, în opera lui de creaţie sau în studii asupra creaţiei altora, e un *hic et nunc* existenţialist, a cărui ardere se asociază ca intensitate cu arderea de pe toate poziţiile, fie şi opuse. Aceasta e însăşi atitudinea lui de artă şi viaţă, cea mai decisivă. Căci la puterea de a gîndi şi a simţi genial, omul acesta, cu o personalitate contradictorie, dar totdeauna tumultoasă şi copleşitoare, a adăugat de asemenea voinţa de a trăi genial, după concepţia existenţialist-barocă a unui romantism enorm.

LE SPECTACLE DE LA PERSONNALITÉ

RÉSUMÉ

Au début, l'auteur nous fait connaître la personnalité des critiques littéraires de la génération qui a suivi le critique et le professeur M. Dragomirescu. Dans ce sens, G. Călinescu est, à tous les égards, un «homo novus», doué d'une énergie fantastique, abondante, impétueuse, se répandant en multiples directions, décidée d'occuper, par son débit, des espaces toujours plus larges. Son tempérament critique à une tendance marquée vers ce qu'il y a de monumental; ses affirmations critiques, ses intuitions ou ses impressions, ses associations et dissociations, les références érudites, ses raisonnements et le paradoxe, surtout les méthaphores, concourent à construire une imposante architecture de style baroque. D'ailleurs, le critique est aussi romancier, poète, dramaturge, attiré aussi par l'esprit grec: par instinct stylistique il se tourne vers les colonnes doriques, mais il les couvre de dragons familiers.

Ce sont le mouvement et le tumulte qui commandent chez-lui le choix de l'expression, la qualité proéminente du créateur étant le dynamisme comme résultant de la forme créatrice de la contradiction. Et cela explique l'attitude du critique littéraire qui sentait le besoin impétueux de combattre. Même la formule objective-balzacienne de ses romans sera un terrain de demonstration par contradiction.

Comme profil spirituel, le conflict avec soi-même était le signe de la profonde nécessité dialectique de son être. C'est pourquoi, la personnalité de G. Călinescu s'est développée, avec le temps, en de grandes antinomies, comme: impressionisme et documentation scientifique, critérium esthétique et critérium biographique, nature et art, etc. Dans sa création critique, ce sont les positions intellectuelles extrêmes qui l'ont attiré, le «simple» Eminescu et le «raffiné» Creangă, par exemple; il en est de même de son oeuvre d'invention littéraire (voir les personnages construits sur des coordonnées psychologiques et artistiques extrêmes).

A sa force géniale de penser et de sentir, cet homme d'une personnalité tumultueuse et accablante a ajouté la volonté de vivre génialement, selon la conception existentialiste baroque d'un romantisme énorme.

СПЕКТАКЛЬ ЛИЧНОСТИ

РЕЗЮМЕ

Вначале автор характеризует поколение литературных критиков последователей критика и профессора М. Драгомиреску. В этом смысле Дж. Кэлинеску является во всех отношениях *homo novus*, обладающим фантастической, огромной, пылкой энергией, брызжущей во все стороны и стремящейся охватить как можно более широкие области. Его критический темперамент склоняется к величественному, а в рамках величественного критические замечания, интуитивные предчувствия, ощущения, ассоциации, диссоциации, компетентные ссылки, суждения и парадоксы, и особенно метафоры, участвуют в создании внушительной архитектуры стиля барокко.

Движение и взволнованность определяют средства выражения, причем основной чертой писателя является динамизм, вытекающий из творческой силы противоречий. Этим объясняется и его позиция как литературного критика, который постоянно ощущает настоятельную потребность бороться. Так, даже объективно-бальзаковская структура его романов предоставит прекрасную почву для доказательства путем противоречия. Конфликт с самим собой, в качестве внутренней движущей силы, являлся глубокой диалектической потребностью его души. Поэтому личность Дж. Кэлинеску в своем развитии выступала в нескольких антиномиях: импресионизм и научная документация, эстетический критерий и биографический критерий, природа и искусство ит.д. В критике его привлекали наиболее выдающиеся писатели (напр. « простой » Эминеску и « изысканный » Крянгэ); то же самое относится и к его беллетристическим произведениям (напр. персонажи, отличающиеся необычайной глубиной с точки зрения психологии и художественности).

G. CĂLINESCU ȘI UNIVERSITATEA DIN IAȘI

DE

Academician IORGU IORDAN

Deși studiile universitare, ca și pe cele secundare, de altfel, și le-a făcut la București, George Călinescu este, în ce privește cariera sa didactică din învățămîntul superior, un produs al Universității ieșene. Afirmația mea are valoare aproape exclusiv formală. Un om de talia lui G. Călinescu, care, în plus, era deja definitiv format din punct de vedere strict științific în momentul venirii la Iași, nu avea ce să mai „învețe", indiferent cum și de la cine, prin stabilirea lui în capitala Moldovei, unde seria celebrităților universitare din domeniul disciplinelor umaniste (A. D. Xenopol, A. Philippide, G. Ibrăileanu ș.a.) trecuse hotarele lumii acesteia. Mă refer numai la cariera strict didactică, de ordin, deci, pur exterior, cînd consider pe G. Călinescu drept un produs al Universității din Iași. Într-adevăr, titlul de doctor și apoi gradele, cum se spune astăzi, de conferențiar și de profesor, el le-a obținut la această universitate.

Ce l-a determinat pe G. Călinescu, atît de bucureștean (într-un anumit sens) în toate manifestările lui, să vină în modestul oraș de pe malurile Bahluiului ? În primul rînd, desigur, legăturile personale și unele dintre afinitățile sale spirituale cu cercul „Vieții românești". Se știe că el nu numai a colaborat la această revistă, înainte de a descăleca la Iași, ci a și fost, la un moment dat, membru al comitetului ei de redacție. De Mihai Ralea îl apropiau tinerețea și îndrăzneala de concepție estetică, deși modul cum își concretizau ei această îndrăzneală era în multe privințe destul de, ca să nu spun foarte, diferit, datorită unei vădite deosebiri temperamentale (nu numai de natură pur personală), precum și unei viziuni asupra lumii, de tip mai degrabă clasic la M. Ralea și foarte romantică la G. Călinescu. Pentru G. Ibrăileanu avea, ca atîția intelectuali din vremea aceea, indiferent de formație și de... origine locală, o stimă și, poate, o admirație sinceră, întemeiate amîndouă pe recunoașterea rolului covîrșitor al redactorului „Vieții românești" în viața literară și culturală a țării, deși, cum rezultă clar, fie și numai printre rînduri, din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, G. Călinescu era destul de reținut în aprecierile sale

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, P. 501—512

asupra operei de istoric și critic literar a lui G. Ibrăileanu, pe care, probabil și sub influența lui Eugen Lovinescu, îl socotea un „provincial".

Hotărîrea de a-și susține teza de doctorat la Iași, cu gîndul, poate încă din capul locului, să rămînă, cel puțin pentru o bucată de vreme, acolo, ca membru al corpului didactic universitar, G. Călinescu a luat-o și din cauza animozității, uneori cu aspecte de adevărată ostilitate, care domnea față de dînsul tocmai printre profesorii, indicați prin specialitatea lor să se pronunțe oficial asupra lui, de la Universitatea din București. Deosebirea dintre dînsul și ei era prea mare, sub toate raporturile și, bineînțeles, în favoarea lui, pentru ca conflictul, la început mai mult latent, să nu mai izbucnească, cu rezultate negative pentru el, în momentul apariției sale în postura de viitor doctor și, deci, de viitor coleg.

★

În cele ce urmează istorisesc sumar, bazîndu-mă pe acte oficiale și pe fapte cunoscute direct de mine, cariera didactică ieșeană a lui G. Călinescu. Cred că relatările mele și, în special, documentele reproduse întocmai prezintă interes nu numai pentru biografia acestei mari personalități a culturii noastre naționale, ci și, poate mai ales, pentru istoria literaturii românești, privită sub un anumit aspect al ei, și nu mai puțin pentru istoria moravurilor din vremea despre care este vorba.

Examenul de doctorat a avut loc în ziua de 23 noiembrie 1936, după ce trecuse mai mult de o jumătate de an de la introducerea cererii candidatului, în care acesta propunea ca materie principală istoria literaturii române moderne, iar ca „materie liberă", limba și literatura italiană, cu adaosul că are dreptul să fie scutit de „lucrările preliminare de seminar", întrucît, în calitatea sa de membru al Școlii românești de la Roma, publicase în *Diplomatarium Italicum* I (1925) și II (1926) două studii despre misionarii catolici în țările noastre. Teza principală era *Analiza literară a unui manuscris eminescian (Avatarii Faraonului Tlà)* [1], iar ca teză complementară candidatul propunea volumele I și II din *Opera lui Mihai Eminescu.*

Întîrzierea de care aminteam, indirect, mai sus provenea de la grupul profesorilor ostili „Vieții românești" (deci și lui G. Călinescu), în frunte cu O. Tafrali, decanul Facultății de litere și filozofie. În iunie, adică la sfîrșitul anului universitar, cînd, de fapt, nu se mai putea ține examenul, a fost desemnată o comisie a cărei componență n-o cunosc, fiindcă nu figurează în actele puse mie la dispoziție. În ședința de la 4 noiembrie, consiliul Facultății a recomandat pe G. Pascu, N. Șerban, M. Ralea și Iorgu Iordan, sub președinția de drept a decanului (Tafrali). Eu am protestat contra recomandării lui Pascu și Șerban, care

[1] Prezentată în manuscris (100 de pagini, bătute la mașină). Nu sînt în măsură să spun dacă această lucrare a fost publicată ulterior.

nu aveau nici o contingenţă cu literatura română modernă. De altfel, primul a demisionat curînd după aceea, pentru motivul că, susţinea el, potrivit regulamentului, trebuia să treacă două luni de la desemnarea comisiei pînă la data examenului, timp necesar, de altminterea, continua „argumentarea", şi pentru studierea lucrărilor candidatului. La fel a procedat, ceva mai tîrziu, Şerban, care mai... exigent, s-a referit la „seriozitatea" examenului de doctorat, primul pas pentru ocuparea unei catedre universitare, la faptul că teza trebuie să fie tipărită, spre a da examinatorilor posibilitatea de a verifica „onestitatea" ştiinţifică a candidatului etc. La 20 noiembrie s-a numit o nouă comisie, formată din I. M. Marinescu (latinist), M. Ralea, Iorgu Iordan şi Octav Botez[2], cu O. Tafrali, decanul, ca preşedinte, iar în ziua de 23 noiembrie G. Călinescu a fost proclamat, în urma examenului, doctor în litere.

Curînd după asta, O. Botez este numit, prin „chemare" (adică pe baza lucrărilor), profesor titular la catedra de istorie a literaturii române moderne. Consiliul Facultăţii hotărăşte, în şedinţa de la 15 februarie 1937, menţinerea conferinţei de estetică şi critică literară, deţinută pînă atunci de O. Botez, şi publicarea vacanţei, în vederea ocupării ei prin concurs. Afară de G. Călinescu s-a mai înscris N. I. Popa (actualul profesor de limba şi literatura franceză la Universitatea din Iaşi), care ulterior s-a retras. Comisia de examen, alcătuită din M. Ralea, preşedinte, Iorgu Iordan şi Octav Botez, membri titulari, I. M. Marinescu şi C. I. Balmuş, membri supleanţi[3], hotărăşte începerea lucrărilor în ziua de 17 mai. La prima probă („Titluri şi lucrări"), G. Călinescu este admis cu nota 20. În aceeaşi zi (17 mai) are loc proba a doua, cu tema „Limba ca element estetic" (trasă la sorţi din şase; celelalte cinci au fost: „Poezia pură"; „Condiţiile şi felurile stilului"; „Psihanaliza şi critica literară"; „Evoluţia criticii româneşti"; „Critica sociologică"), la care candidatul obţine aceeaşi notă maximă (20). Au urmat (în zilele de 18 şi 19 mai) două lecţii publice, dintre care numai una apare în dosar cu subiectul indicat de comisie („Analiza poeziei *Rugă de seară* de Arghezi"), ambele notate cu 20. Rezultatul examenului (media generală 20) s-a dat în ziua de 19 mai, imediat după ţinerea celei de-a doua lecţii. Senatul Universitar, în şedinţa de la 11 iunie, la care au fost convocaţi şi membrii comisiei de examen, a aprobat lucrările, după ce a constatat că ele s-au desfăşurat în conformitate cu dispoziţiile legale, şi a cerut Ministerului Culturii Naţionale numirea candidatului reuşit ca titular al conferinţei de estetică şi critică literară.

Spre deosebire de alţi numeroşi profesori ai Universităţii ieşene, pe care interesele personale şi de familie îi îndreptăţeau, susţineau ei, să locuiască la Bucureşti, G. Călinescu s-a instalat, îndată după numire, în oraşul unde urma să-şi ducă activitatea didactică. Semnificativ pentru sobrietatea lui bine cunoscută în ce priveşte aspectul pur exterior al

---

[2] Care atunci era numai conferenţiar, dar suplinea catedra de istorie a literaturii române moderne, rămasă vacantă prin moartea lui G. Ibrăileanu (martie 1936).

[3] N. Şerban, propus mai înainte, a refuzat să facă parte din comisie.

vieții de toate zilele, el și-a ales o locuință modestă, într-o stradă foarte liniștită, destul de aproape de Universitate, care amintea, în linii mari, de prima formă a casei sale din str. Vlădescu. Acolo a locuit fără întrerupere (bineînțeles cu excepția vacanțelor) pînă în primăvara anului 1944, cînd Universitatea din Iași și-a suspendat cursurile, trebuind să fie evacuată din cauza războiului.

Este de prisos să mai arăt că lecțiile și seminariile lui G. Călinescu erau foarte apreciate de studenți și de majoritatea profesorilor. Se știe de asemenea că în 1939 el începe să publice revista „Jurnal literar", iar în 1941 apare monumentala-i *Istorie a literaturii române*. Atitudinea lui critică față de oameni și de operele literare în general, manifestată fără menajamente în aceste publicații, la care se adăugau ieșirile, de obicei violente, contra fascismului extern și intern (printre ele, cea mai răsunătoare a fost determinată de asasinarea lui N. Iorga la 27 noiembrie 1940), a dus treptat la crearea unei atmosfere ostile lui în cercurile reacționare, în frunte cu cele oficiale. Acestea din urmă și, mai ales, așa-zisul Minister al Culturii Naționale au încercat, la un moment dat, înlăturarea, măcar temporară, a lui G. Călinescu din învățămînt. Mi-aduc aminte că, fiind prodecan (în calitate de predecesor imediat, ales, al decanului în funcțiune), am luat cunoștință de o adresă a ministerului amintit, semnată de însuși titularul acestuia (Ion Petrovici), în care se sugera punerea în concediu din oficiu a conferențiarului (atunci definitiv) G. Călinescu, pentru motivul că studenții, împărțiți în admiratori și detractori ai acestui incomod profesor, se dedau la manifestări violente și tulbură astfel „ordinea publică". Ca argument irefutabil în sprijinul acestei afirmații, „intelectualul de înaltă ținută" din fruntea ministerului anexa la adresa semnată de dînsul o notă informativă a Siguranței ieșene. Spre surprinderea celor mai mulți dintre noi, sugestia ministrului n-a avut consecințe practice.

Prin pensionarea, înainte de termenul legal, a profesorului de istorie a literaturii române vechi, catedra respectivă urma să fie ocupată prin unul dintre diversele mijloace prevăzute în legea învățămîntului superior. Cel mai des folosit era așa-zisa chemare: recomandarea, pe baza lucrărilor și a unei anumite vechimi de la dobîndirea titlului de doctor în specialitate, de către o comisie instituită ad-hoc. Ca membru al acestei comisii, am făcut uz de dreptul pe care mi-l recunoștea legea, în sensul că am întocmit un contraraport de recomandare a lui G. Călinescu. (Raportul oarecum oficial, alcătuit de singurul specialist propriu-zis din comisie, propunea numirea altcuiva). Eram sigur că nu voi obține decît un număr redus de voturi în consiliul Facultății, și dacă totuși m-am decis să recomand (fără să-l consult în prealabil) pe G. Călinescu, am făcut-o pentru a susține o idee, care mi s-a părut totdeauna justă, aceea că studiul literaturii române vechi nu trebuie să se limiteze la biografia și bibliografia autorilor respectivi, cu eventuale analize ale conținutului de fapte istoric-culturale, ci are obligația să urmărească, cel puțin în aceeași măsură, și elementul artistic, existent în multe dintre scrierile secolelor al XVI-lea—al XVII-lea, și dădeam ca exemplu paginile corespunzătoare din *Istoria literaturii române* a

lui G. Călinescu [4]. Punctul meu de vedere a fost acceptat de cîţiva colegi, în număr mic, dar suficient pentru ca raportul principal să nu întrunească majoritatea cerută de lege.

În septembrie 1943 încetează din viaţă Octav Botez, şi rămîne astfel liberă catedra de istorie a literaturii române moderne. Două luni mai tîrziu se publică vacanţa pentru ocuparea ei. Prima modalitate prevăzută în acest scop de legea atunci în vigoare era transferarea unui profesor avînd aceeaşi specialitate de la altă universitate. Deoarece n-a fost posibilă aplicarea acestei dispoziţii, comisia desemnată iniţial de consiliul Facultăţii de litere (Dan Simonescu, Iorgu Iordan, Petru Caraman) a fost completată de Ministerul Culturii Naţionale prin numirea lui D. Caracostea de la Universitatea din Bucureşti şi D. Popovici de la Universitatea din Cluj. Lucrările comisiei s-au desfăşurat la Iaşi, în zilele de 10 şi 11 martie 1944, sub preşedinţia lui Dan Simonescu, numit în această calitate de minister, şi în absenţa lui D. Popovici, care nu s-a putut deplasa din cauză de boală. Raportul de recomandare „prin chemare largă" a lui G. Călinescu a fost alcătuit de D. Caracostea, singurul membru al comisiei specialist în istoria literaturii române moderne, care nu era de loc un „prieten" al celui recomandat, dimpotrivă, în schimb se certase nu de mult cu Ion Petrovici, ministrul Culturii Naţionale, devenit duşman de moarte (cf. şi cele spuse la p. 504 al autorului *Istoriei literaturii române de la origini*, din pricina modului, de altfel perfect corespunzător adevărului, cum fusese prezentat ca scriitor în această operă (v. p. 832) [5]. Ceilalţi membri ai comisiei şi-au însuşit raportul lui D. Caracostea, şi exemplul lor a fost urmat de consiliul Facultăţii de litere, care, în şedinţa de la 17 martie, a votat în unanimitate (12 profesori prezenţi din totalul de 17) recomandarea lui G. Călinescu pentru ocuparea ca titular a catedrei de istorie a literaturii române moderne. Dosarul concursului a ajuns în discuţia Senatului Universitar a doua zi. După ce se constată că formele legale au fost respectate, membrii acestui for suprem al Universităţii din Iaşi, în marea lor majoritate unelte ale regimului antonescian sau, cel puţin, oameni lipsiţi de cel mai elementar curaj civic, şi-au spus părerea. Reproduc un pasaj ceva mai lung din procesul verbal al şedinţei pentru... ilustrarea atmosferei care domnea atunci în cercurile universitare ieşene : „D-l Rector, analizînd dosarul lucrărilor, pune în evidenţă că însăşi comisiunea face unele rezerve asupra unor lucrări a [sic !] D-lui Călinescu. După discuţiile urmate, Senatul ajunge la următoarea concluzie : Formele legale sunt împlinite, totuşi Senatul constată că operele D-lui G. Călinescu au creat mari neajunsuri semnalate chiar de comisiune în raportul său — a întinat memoria oamenilor mari ai neamului. Roagă pe D-l Ministru al Culturii Naţionale să aprecieze această

[4] În arhiva actualei Facultăţi de filologie a Universităţii din Iaşi nu s-a găsit acest raport. De aceea nu-l pot da în anexă, cum fac cu alte două documente similare.

[5] Cu cîţiva ani mai înainte, Academia Română acordase lui G. Călinescu Premiul Hamangiu (100.000 de lei) pentru *Opera lui Mihai Eminescu* pe baza unui raport întocmit de acelaşi Ion Petrovici.

recomandare în raport cu etica universitară. Trecînd la vot, 6 domni profesori — Mayer, P. Dragomirescu, I. M. Marinescu, Dr. Gh. Tudoran, C. V. Gheorghiu şi Dr. N. Bălan — votează că formele legale sunt împlinite cu rezervele menţionate mai sus. Doi membri ai Senatului — David M. şi Pr. C. Iordăchescu — votează contra, pentru motivul că prin operile [sic!] D-lui Conferenţiar Călinescu se profanează patrimoniul nostru naţional". Reproduc şi raportul rectoratului (nr. 1397 din 21 martie 1944) înaintat, împreună cu dosarul concursului, Ministerului Culturii Naţionale şi al Cultelor, deşi el reprezintă, de fapt, o parafrazare, cu unele modificări, a procesului-verbal: „Senatul universitar, în şedinţa de la 18 martie a.c., verificînd formele legale pentru ocuparea catedrei de Istoria literaturii române moderne de către D-l Dr. Gh. Călinescu, constată că formele legale sunt împlinite, totuşi Senatul constată că operile [sic!] D-lui Gh. Călinescu au creat mari neajunsuri semnalate chiar de comisiune în raportul său — a întinat memoria marilor oameni ai neamului. Roagă pe D-l Ministru al Culturii Naţionale să aprecieze această recomandare în raport cu etica universitară. La vot 6 domni profesori votează că formele legale sunt împlinite cu rezervele menţionate mai sus. 2 membri ai Senatului votează contra, pentru motivul că operile [sic!] D-lui Conferenţiar Gh. Călinescu profanează patrimoniul nostru naţional. În consecinţă vă rugăm să binevoiţi a aproba şi dispune. Rector Prof. M. D. David, Secretar General Em. Gherasimescu"[6].

Atît aştepta ministrul, care, şi fără sprijinul forului universitar suprem, n-ar fi dat curs recomandării, recunoscute ca valabilă, din punct de vedere strict legal, chiar de către 75% din membrii acestui for. Recunoaşterea drepturilor de profesor ale lui G. Călinescu a venit, ca atîtea alte reparaţii de ordin juridic şi politic, după Eliberare, de astă dată la Universitatea din Bucureşti.

Anexa 1. Raportul lui Octav Botez pentru „definitivarea" lui G. Călinescu la conferinţa de estetică şi critică literară;

2. Raportul de recomandare a lui G. Călinescu la catedra de istorie a literaturii române moderne întocmit de comisia specială instituită în acest scop.

---

[6] Ţinînd seamă de faptul, bine cunoscut şi recunoscut, că o parte însemnată a profesorilor ieşeni (în special cei de la Facultăţile de litere şi de ştiinţe) au avut în tot timpul terorii fasciste o atitudine plină de demnitate şi de curaj, actele reproduse mai sus reprezintă, prin ceea ce exprimă ca conţinut intelectual şi moral, o ruşine care se răsfrînge numai asupra reprezentanţilor şi adepţilor regimului de tristă amintire.

RAPORT

cu privire la definitivarea d-lui Conferenţiar provizoriu G. Călinescu la Facultatea de Litere şi Filosofie din Iaşi

Publicist cunoscut şi reputat prin opera lui de şase volume asupra lui Eminescu (apărută între 1932—1936), căreia i s-a decernat premiul Academiei, D-l Călinescu a fost numit conferenţiar de critică şi estetică literară la Facultatea de litere a Universităţii noastre în Oct. 1937. De atunci, a tipărit „Viaţa lui Ion Creangă" 1938 şi „Principii de estetică" 1939, numeroase studii în „Jurnal literar", iar în 1941 marea sa „Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent".

Această operă de proporţii vaste şi neobişnuite în publicistica românească, viu discutată şi discutabilă, în ce priveşte concepţia, dar mai ales conţinutul, foarte inegală ca execuţie, oricare ar fi rezervele sau obiecţiile variate şi multiple ce i se pot aduce asupra obiectivităţii, sistematizării materialului şi a construcţiei arhitectonice, asupra impresionismului excesiv şi mai ales asupra notei subiective, ca şi a unei înclinaţii temperamentale prea vizibile şi pronunţate, cînd e vorba de unii scriitori morţi sau vii spre diminuare, pamflet sau chiar caricaturizare, rămîne totuşi un impunător monument de muncă, erudiţie şi, în primul rînd, artă literară prin strălucitul talent portretistic al autorului şi darul său preţios de a evoca, uneori în culori violente, dar expresive, cu o intensitate de viaţă ce concurează adesea pe aceea a romancierului, atîtea figuri literare.

În ce priveşte capitolele referitoare la literatura veche, opera cuprinde consideraţii şi caracterizări de ordin estetic originale şi interesante, iar în acele consacrate literaturii noi sau contemporane, analize şi observaţii ingenioase, personale şi sugestive asupra teoriei romanului, nuvelei, biografiei romanţate, poeziei moderniste, cu diversele ei curente, ca şi numeroase pagini de critică literară, pătrunzătoare sau ascuţite, scrise cu o profundă intuiţie artistică, de un gust poate curios sau bizar cîteodată, mai întotdeauna, însă, fin şi subtil.

Din punct de vedere didactic, D-l G. Călinescu a ţinut timp de patru ani un curs viol şi animat, frecventat nu numai de numeroşi studenţi, dar şi de un public venit din afară, isbutind prin publicarea „Jurnalului literar" 1939 să stîrnească între unii din elevii săi o vie emulaţie.

Avînd în vedere aceste însuşiri remarcabile şi, în unele privinţe, excepţionale ale D-lui G. Călinescu ca profesor şi cu deosebire ca publicist, conchid, cu toată căldura, la definitivarea lui, pe deplin meritată.

26 Noemvrie 1941

(ss) *Octav Botez*

P. Conf. Secretar
Mihai Ungureanu

RAPORTUL

Comisiei de chemare prin numire ca titular la catedra de Istoria literaturii române moderne, vacantă la Facultatea de Litere şi Filosofie din Iaşi

Subsemnaţii, profesori universitari titulari, numiţi membri în susnumita Comisie, luînd în consideraţie condiţiile impuse de Legea Învăţămîntului Superior, republicată în Monitorul Oficial nr. 274 din 23 Noiembrie 1943 (cu toate modificările), art. 64 al. I a, am constatat că unii dintre istoricii noştri literari, a căror activitate ştiinţifică ne-ar da prilej să ne gîndim la o eventuală chemare a lor, nu îndeplinesc condiţiile cerute de lege, nefiind doctori în Litere şi Filosofie, sau neavînd lucrări ştiinţifice de strictă specialitate. Singura persoană care îndeplineşte condiţiile legale, avînd totodată şi calităţile deosebite cerute de această specialitate, este Dl Gheorghe Călinescu.

Într-adevăr, Dl Gh. Călinescu este doctor în specialitatea Istorie Literară, din anul 1936, cf. Procesul-Verbal nr. 4171/1936 al Facultăţii de Litere şi Filosofie din Iaşi. Pe baza doctoratului şi a examenului dat, a fost numit conferenţiar provizoriu de Estetică şi critică literară pe ziua de 1 octombrie 1937 şi definitivat în acest post, pe care-l ocupă pînă azi la Facultatea de Litere şi Filosofie din Iaşi, pe data de 10 ianuarie 1942, prin adresa Ministerului Culturii Naţionale nr. 13.017/1942.

Din punctul de vedere al pregătirii sale ştiinţifice, Dl Gh. Călinescu şi-a însuşit, în mod succesiv, întîi ca paleograf-bibliotecar la Arhivele Statului din Bucureşti (1920—1923) şi mai tîrziu ca membru al Şcoalei Române din Roma (1924—1925), pregătirea cronologică şi istorică, pe care trebuie s-o aibă un istoric literar. Simţul istoric îl dovedeşte prin reliefarea deosebirilor de la epocă la epocă.

Subliniem o calitate indispensabilă, necesară mai ales celor care se ocupă cu studiul literaturii române moderne, darul receptivităţii valorilor estetice, pe care l-a dovedit într-unele din judecăţile sale estetice. În operele sale isbutite, istoricul literar este dublat de un critic şi de un estetician.

Forma în care dl Gh. Călinescu prezintă părerile sale, deşi deseori manifestă înclinări temperamentale şi subiective, totuşi reprezintă însuşiri de expunere vie şi nuanţată.

Un cercetător al literaturii române moderne trebuie să cunoască limbile şi literaturile popoarelor occidentale, de la care literatura noastră a primit atîtea impulsuri şi directive. Operele d-lui Călinescu dovedesc un larg spirit comparatist, cu comprehensiune în literaturile popoarelor romanice apusene, din care citează şi traduce într-o frumoasă limbă românească („Un om sfîrşit", de G. Papini, 1923).

În legătură cu talentul său literar, nu este lipsit de importanță să subliniem faptul că profesorul chemat să interpreteze literatura română modernă dobîndește un prestigiu deosebit în fața ascultătorilor săi, cînd aceștia își dau seama că el este și creator de literatură aleasă. Este cazul d-lui Călinescu, al cărui roman „Enigma Otiliei" (2 volume 1938) stă, fără îndoială, alături de cele mai bune opere de felul acesta din literatura românească. De altminteri, criteriul acesta a mai slujit și în Universități străine în selecția profesorilor de literaturi naționale, bunăoară cazul lui Giosuè Carducci, care a dat un impuls deosebit studiilor de istorie literară italiană, grație, în mare parte, și prestigiului său de scriitor. La fel este și cazul cunoscutului literat G. Papini, actualmente profesor la Universitatea din Firenze.

Trecînd la analiza operelor sale publicate, subliniem o preocupare constantă de a merge direct la izvoare. Pentru epoca mai veche a culturii noastre, d-l Călinescu a publicat în limba italiană, însoțite de studii, rapoartele misionarilor catolici aflători în țările române în sec. XVII și XVIII („Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia nei secoli XVII e XVIII", Roma, Libr. di scienze e lettere, 1925; „Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni" Roma, Libr. di scienze e lettere, 1930 — extrase din Diplomatarium Italicum condus de V. Pârvan).

În reconstituirea biografiilor lui Ion Creangă și M. Eminescu, autorul a utilizat cu pricepere și talent toate sursele, încît opera „Viața lui Eminescu (ed. III 1938) împreună cu volumul II și III din „Opera lui M. Eminescu" au obținut chiar marele premiu al Academiei Române, pe baza raportului academic publicat în Analele Academiei Rom. tom. 56, București 1937, pag. 194—196, din care reproducem cîteva aprecieri:

„Volumul I, în care ni se povestește viața poetului, cu un mare belșug de detalii, cu o fină pricepere a nuanțelor, cu o excelentă deslușire a etapelor și a ambianței, cu o căldură emotivă care se împrăștie și se comunică, însfîrșit cu un dar literar remarcabil în precizie și culoare volumul acesta viguros și organic, care nu degenerează în biografie romanțată, oricare i-ar fi fost tentația, este un adevărat giuvaer, care va rămîne în literatura română, în orice caz cinstește scrisul nostru contemporan: ...În general, comentariul influențelor suferite de Eminescu, raportul dintre filosofia sa teoretică și cea practică dovedesc însușiri de perspicacitate deosebită și mari posibilități de realizare din partea autorului acestei lucrări... În orice caz recomand cu toată convingerea această operă științifică și națională — atît cît e pînă acum realizată — pentru premiul C. Hamangiu de 100.000 lei".

În acest raport academic se pune în lumină nu numai orientarea, dar și pătrunderea autorului în sistemul de filosofie cu care Eminescu a venit în contact. Se arată tactul și sesizarea nuanțelor fine în prezentarea biografiei, se subliniază bogăția materialului inedit, scos la iveală din opera lui Eminescu, precum și selectarea aces-

tui material din punctul de vedere al valorii literare. În sfîrşit, şi aceasta este esenţial, se elogiază intuiţia valorilor eminesciene. Pentru toate aceste motive raportul academic recomandă încununarea, cu premiul C. Hamangiu, a acestei „opere ştiinţifice şi naţionale".

Studiul operei lui Eminescu, conceput în linii vaste, l-a făcut dl. Călinescu în 5 volume (I. Filosofia teoretică şi practică, 1934; II—III. Cultura, Descrierea operei, 1935; IV—V. Cadrul psihic. Cadrul fizic. Tehnica. Analiza. Eminescu în timp şi spaţiu, 1936). Oricîte discuţii au stîrnit şi oricîte rezerve întemeiate s-ar putea face, fapt este că aceste volume cuprind un bogat material, adeseori inedit, şi multe elemente comparative utile cercetătorului. Pentru chipul organic cum vede autorul literatura română, amintim şi paralele la literatura română veche, mai ales cînd vorbeşte de dramele istorice, rămase nedesăvîrşite, ale poetului. Este drept că, în studiile sale asupra operei lui Eminescu, autorul se lasă prea mult dus de unele caduce teorii literare ale vremii, care îl fac să supra-valorifice materialul inedit, păstrat în manuscrise, în dauna creaţiunilor desăvîrşite de poet. De altă parte redactarea s-a făcut uneori fără acea distanţiare şi limpezire, pe care ţi-o dă experienţa îndelungatei îndeletniciri cu atare probleme. De sigur că maturitatea va clarifica tot ce este încă în ebuliţie în acest fugos temperament.

Toate aceste însuşiri, în care părţile de umbră nu acoperă preţioasele calităţi, şi-au găsit un cîmp larg în încercarea de sinteză care este „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent" (tipărită în 1941 pe baza unui contract şi bun de imprimare mai vechi). Ceea ce impresionează în această lucrare, uneori neplăcut, adesea în chip mulţumitor, este vibraţiunea personală a autorului. Contactul direct cu opera, văzută nu numai în implicaţiile ei bibliografice, cît mai ales în substanţa ei, este factorul animator al paginilor isbutite din această lucrare.

Este drept că, dus uneori de înclinările iconoclaste care au bîntuit în ultimele decenii şi într-o parte din critica literară apuseană, autorul are unele pagini care contrazic uneori simţul nostru şi, uneori, chiar atunci cînd este vorba de valori, care au intrat ca un bun definitiv în conştiinţa noastră literară. Dar nu odată în istoria literaturilor s-a văzut cum, după perioada de „Sturm und Drang", unii critici au dobîndit acea limpezime şi măsură care i-au făcut să-şi revizuiască afirmaţiile paradoxale.

De altminteri, discuţiile, uneori violente, făcute în presă, au avut adesea şi un caracter personal, dincolo de autor vizîndu-se şi alte persoane. În situaţia aceasta, timp de 2 ani de zile Ministerele de Propagandă, al Culturii Naţionale, de Interne, Cenzura, precum şi Preşedinţia Consiliului au fost rugate în repetate rînduri, prin adrese oficiale ale Fundaţiei pentru literatură şi artă, să se pronunţe dacă au motive care să împiedice difuzarea acestei cărţi. Deoarece, pînă la data prezentei recomandări, nu s-a înregistrat o poziţie oficială, deşi în Monitorul Oficial nr. 119 din 26 mai 1942, s-a publicat un decret-lege pe baza căruia Preşedinţia putea să ia măsuri în acest

sens, la propunerea unuia din Ministerele amintite, aceasta înseamnă că cu atît mai mult Comisia, care trebuie să rămîie în sfera aprecierilor academice, nu poate ţine seamă de vîlva trecătoare.

Cînd este vorba de a recomanda un titular la o specialitate atît de însemnată, care stă în inima culturii româneşti, specialistul este dator să treacă pe dinaintea conştiinţei lui pe toţi cîţi s-ar învrednici să li se încredinţeze, pentru decenii, interpretarea părţii vii a scrisului nostru. De aceea, cînd există o personalitate, care se ridică în specialitatea sa deasupra simplei părţi de meserie şi, în plus, dă dovadă de spirit organizator, de calităţi didactice, nu mai poate sta la îndoială că ea trebuie pusă în situaţia de a se da maximum pentru creşterea conştiinţei noastre literare.

Cei care au urmărit activitatea d-lui Călinescu la Universitatea din Iaşi, unde a ţinut şi ţine cursuri şi conferinţe publice care deşteaptă un răsunet deosebit în intelectualitatea acestei capitale, sînt îndreptăţiţi să aştepte de la activitatea viitoare a d-lui Călinescu o reînălţare a Universităţii ieşene la nivelul literar ilustrat de un Maiorescu, Ibrăileanu şi Octav Botez.

Pentru toate aceste motive, Comisia este unanimă în a recomanda pe dl Gheorghe Călinescu, conferenţiar universitar, ca profesor titular la catedra de Istoria literaturii române moderne de la Facultatea de Litere şi Filosofie din Iaşi.

PREŞEDINTE,

ss. prof. *Dan Simonescu,*
Universitatea Iaşi

MEMBRI :

ss. prof. *Iorgu Iordan,*
Universitatea Iaşi

ss. prof. *D. Caracostea,*
Universitatea Bucureşti

ss. prof. *Petre Caraman,*
Universitatea Iaşi

Iaşi, 11 martie 1944.

G. CĂLINESCU ET L'UNIVERSITÉ DE JASSY

RÉSUMÉ

L'auteur décrit certaines étapes de la carrière universitaire de G. Călinescu ; jusqu'à la libération de notre pays, son activité s'est entièrement déroulée à Jassy. C'est là qu'il a obtenu le titre de Docteur ès Lettres et qu'il a occupé par con-

cours d'abord une place de maître de conférences (Critique et Esthètique littéraire), ensuite la chaire d'Histoire de la littérature roumaine moderne. G. Călinescu avait étudié à Bucarest ; pourtant, il se sentait attiré par l'atmosphère favorable et amicale qui régnait dans la Faculté des Lettres et de Philosophie de l'Université de l'ancienne capitale de la Moldavie. Non qu'il eût besoin de «bienveillance» — ses mérites scientifiques et littéraires étaient indiscutables aux yeux de chaque personne de bonne foi ; mais à Bucarest, depuis longtemps déjà, certains intérêts personnels et de groupe (soi-disant littéraire) agissaient contre lui. Pendant l'entre deux-guerres, la Faculté des Lettres et de Philosophie de Jassy a été une véritable citadelle défendant la démocratie, le progrès et la culture en général ; elle s'est maintenue comme telle surtout après l'intensification de l'activité politique réactionnaire parmi les étudiants et une bonne partie des professeurs. Cette faculté fut heureuse d'accueillir une personnalité de la taille de Călinescu, et c'est pourquoi, contrairement à la direction fasciste du Ministére de l'Instruction Publique, Călinescu occupa la place de professeur, bien que, officiellement, il ne fût nommé professeur qu'après le 23 Août 1944.

Les annexes reproduisent le contenu de deux rapports concernant les concours soutenus par mon ancien collègue de l'Université et de l'Académie.

ДЖ. КЭЛИНЕСКУ В ЯССКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

РЕЗЮМЕ

Автор раскрывает различные аспекты университетской деятельности Дж. Кэлинеску, которая до освобождения страны целиком протекала в Яссах: защита докторской диссертации и поступление, по конкурсу, на место преподавателя, где он сначала прочитал курс *Эстетики и литературной критики*, а затем получил полную норму на кафедре Истории современной румынской литературы. Пройдя все стадии обучения в Бухаресте, Дж. Кэлинеску был привлечен атмосферой, не только благоприятной, но и дружеской для него, которая царила на факультете филологии и философии университета в бывшей столице Молдовы. И это объясняется не тем, что ему было необходимо « снисхождение » — его научные и литературные заслуги были несомненны для всякого непредвзятого взгляда — а тем, что в Бухаресте против него уже давно выступали люди, руководствовавшиеся личными и групповыми интересами, не имевшими ничего общего с подлинной наукой. Факультет филологии и философии в Яссах представлял собой в период между двумя мировыми войнами, и в особенности после усиления реакционных политических настроений среди студентов и большей части преподавателей, подлинную цитадель демократии, прогресса и культуры. Поэтому его члены были рады принять в свою среду человека с такими заслугами как Дж. Кэлинеску и, несмотря на недовольство фашистского руководства Министерства образования того времени, сумели назначить его профессором, хотя официально это звание было присвоено ему лишь после 23 Августа 1944 года. К статье приложены тексты двух рапортов о конкурсах, пройденных моим бывшим коллегой по Университету и Академии.

DIN ANII STUDENȚIEI

DE

OVIDIU PAPADIMA

Printr-o împrejurare fericită, am intrat în posesia lucrărilor de seminar făcute de G. Călinescu la catedra de literatură română și estetica literară a profesorului Mihail Dragomirescu. Fusesem și eu student al acestei catedre și făcusem destulă gălăgie pe la faimoasele ședințe publice ale Institutului de literatură înființat și condus de M. Dragomirescu, care răbda cu multă bonomie și înțelegere exuberanțele și teribilismele noastre juvenile. Ne rămăsese în amintire — lui Eugen Ionescu, Octav Șuluțiu, Al. Bistrițeanu, Neagu Rădulescu, ca și mie, studenții lui în anii 1928—1931 — mica odaie de cancelarie de la parterul din dreapta al Facultății de filozofie și litere din București, „Al. Odobescu". Aici ne chema profesorul din cînd în cînd, ca să mai stea de vorbă cu noi și să ne dea discrete stipendii din punga lui personală, ca unor studenți sărăcuți ce eram. Ieșind M. Dragomirescu la pensie în anul 1938, decanatul facultății — la intervenția profesorului D. Caracostea — i-a dat dreptul de a lucra mai departe în această odaie de cancelarie, unde se obișnuise să vină în fiecare seară, citind sau scriind acolo, — drept de care s-a folosit pînă în ajunul morții sale, în 25 noiembrie 1942. Revenit ca asistent în Facultate, am avut adesea prilejul să-l vizitez acolo, în ultimii ani ai vieții lui. Într-una din aceste seri, mi-a arătat lucrări de seminar ale foștilor săi studenți — cîte se păstraseră dintre miile care se făcuseră la catedra lui, din anul 1906, de cînd venise aici ca profesor. Văzînd că mă interesează, mi-a dăruit cîteva dintre ele, între care cele ale lui G. Călinescu. Acesta s-a înscris ca student al Facultății de filozofie și litere în toamna anului 1919, curînd după redeschiderea universității din București, ale cărei cursuri fuseseră întrerupte, în anii 1916—1918, în urma războiului. În acel moment, punctul de atracție în ceea ce privește studiul literaturii române la București îl constituia catedra lui Mihail Dragomirescu. Titular al catedrei de istoria literaturii române era Ion Bianu, personalitate memorabilă prin activitatea sa în domeniul literaturii noastre vechi și mai ales în cel al bibliografiei și al organizării moderne a Bibliotecii Academiei Române de atunci — dar al cărui

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, P. 513—553

interes nu păşea, în cursurile sale, decît arareori pînă în pragul literaturii noastre moderne, epoca sa favorită fiind cea a Şcolii ardelene. Conferinţele de istoria literaturii române moderne şi istoria literaturii române vechi s-au înfiinţat de abia în 1923, după ce G. Călinescu îşi dăduse examenul de licenţă, fiind încredinţate lui D. Caracostea şi N. Cartojan. Era firesc deci ca studentul G. Călinescu, tînăr de 20 de ani la înscrierea sa în facultate, să fie atras şi de cursurile lui M. Dragomirescu, deşi avea ca preocupare principală limba şi literatura italiană. Titular la această catedră era Ramiro Ortiz, profesorul care l-a apreciat şi l-a sprijinit pe tînărul care avea mai tîrziu să stabilească atîtea rodnice şi surprinzătoare raporturi între cultura noastră şi cea italiană. La catedra lui M. Dragomirescu, G. Călinescu a făcut cinci lucrări : două în anul I, adică în anul universitar 1919—1920 — *Duiliu Zamfirescu, „Ghetsemani"* şi *N. Filimon, „Nenorocirile unui slujnicar"* ; una în anul II (1920—1921) — *Calderon, „Judecătorul din Zalamea"* ; două în anul III (1921—1922) — *Al. Russo, Cîntarea României* şi *G. Topîrceanu, „Balada chiriaşului grăbit"*.

Pentru a înţelege mai bine specificul şi dimensiunile acestor lucrări, e necesar să amintim unele fapte de ordin istoric. În anii de studenţie ai lui G. Călinescu, sistemul estetic al lui M. Dragomirescu era închegat în liniile lui mari . Încă din 1906 (ed. a II-a în 1915) acesta publicase *Teoria poeziei cu aplicare la literatura română ;* în 1913 dăduse la lumină partea I-a, iar în 1919 partea a II-a a faimosului său *Curs de literatură română (Metodologie literară)*. După vederile sale estetice, operele de artă trebuiau să fie analizate numai în ceea ce priveşte valoarea lor intrinsecă — făcîndu-se abstracţie, mai ales în ceea ce priveşte capodoperele, de împrejurările de timp şi spaţiu în care au luat naştere — stabilindu-se caracteristicele lor estetice şi apoi, în consecinţă, ierarhizarea lor în capodopere, opere de talent şi opere de virtuozitate. Practic, M. Dragomirescu urmărea prin lucrările de seminar şi prin lecturi, pe care le considera obligatorii, să-i facă pe studenţii săi să cunoască operele de seamă din literatura română şi universală, şi să-i obişnuiască să le analizeze estetic. De aceea lucrările la seminarul său erau de o maximă simplitate, în contrast deplin cu specificul muncii ştiinţifice în seminariile celorlalte catedre ale Facultăţii de filozofie şi litere. Limitate fiecare la opiniile estetice personale ale studentului asupra unei singure opere literare, dimensiunile lor erau, în mod firesc, dintre cele mai reduse. Astfel şi lucrările semnate de tînărul student în italiană — în mod consecvent : Gh. Călinescu — se extind în medie pe 10—15 pagini. Scrisul, fără a fi caligrafic, e rotund şi mai ales ferm. Dacă în primul an sînt oarecum juvenile, şcoleşti, în anii următori, trăsăturile grafice se apropie din ce în ce mai mult de imaginea pe care ne-au lăsat-o manuscrisele epocii de maturitate. Aceleaşi lucruri se pot spune şi despre stilul gîndirii şi expresiei. Cea dintîi lucrare, analiza poeziei *„Ghetsemani"*, depusă de Gh. Călinescu încă din primele luni ale studenţiei sale, e în mod firesc cea mai puţin personală. Apare în ea un uşor sentimentalism juvenil, liric, cu reminiscenţe din tehnica analizei literare, aşa cum se practica ea pe atunci în liceu : „Poetul începe prin

a ne pregăti sufletește și a ne fixa un cadru potrivit cu natura subiectului. O împletire de imagini poetice, care ne deschid cerul cu limpezimea străvezie într-un amurgit de seară, și de imagini mai puțin clare, dar mai capabile a ne da impresia măreției naturii unită cu o ușoară melancolie care nu trece marginile seninătății ne vestesc evenimentul sufletesc ce se va desfășura". Disponibilitatea de admirație nu-l duce însă pe abia venitul student la entuziasme facile. Apare de asemenea și trăsătura mai sobră a spiritului critic: „Este însă de făcut o observare care dacă nu coboară valoarea operii nu o ridică la rangul de capodoperă. Anume lipsa de adîncire sufletească. Noi nu știm în mod clar ce se petrece în sufletul lui Isus. Ghicim asta din împrejurările în care se desfășoară ideia".

Tehnica analitică a lui M. Dragomirescu — întemeiată în primul rînd pe inducții și deducții, specific rațională, geometrică aproape, ca și terminologia lui — lasă aici urme evidente. Tînărul merge cu pașii lui, cu ritmul lui, dar pe urmele maestrului. Nici M. Dragomirescu nu considera *„Ghetsemani"* o capodoperă. În *Teoria poeziei* (p. 84) el indica drept exemplu de „capodoperă poetică religioasă" poezia *Pe Golgota*, de G. Gregorian. Cu toată această atitudine condescendentă față de profesor, tînărul student nu devine totuși prizonierul sistemului estetic al acestuia. În *Teoria poeziei* (p. 76), M. Dragomirescu acorda poeziilor lui Duiliu Zamfirescu „caracteristica originalității plastice *incisive* sau *geometrice*". De altfel, nici profesorul nu-și obliga studenții, în mod expres, să aplice în analizele lor complicata geometrie trichotomică a categoriilor sale estetice. M. Dragomirescu era un generos și un tolerant în raporturile lui cu oamenii, pe cît era de ferm și bătăios în apărarea principiilor sale prin propriile lui scrieri. Astfel îl definește și G. Călinescu însuși, mai tîrziu, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*: „Ca profesor de universitate, criticul a învățat pe tineri să se elibereze de atitudine, iar în acțiunea de cenaclu a fost un om de o discretă generozitate și un bonom, suportînd cu filozofie răutățile" (p. 571). Fără a jura astfel *in verba magistri*, studentul din anul I îl prețuia pe Duiliu Zamfirescu — la fel ca și profesorul său de estetică — drept un clasic, în concluziile primei sale lucrări de seminar: „Din cele văzute pînă aci rezultă ca primă caracteristică a acestei poezii seninătatea în concepție, reprezentată prin idee, suflet și imagini. Ori aceste însușiri ne fac să numărăm pe Duiliu Zamfirescu printre clasici".

Mai tîrziu, în *Istoria literaturii române*, va afirma o opinie aproape opusă: „Aproape stereotip, cînd se vorbește de poezia lui Duiliu Zamfirescu, se remarcă „clasicismul" lui senin. Clasicitatea poetului este, în fond, aceea a lui V. Alecsandri din *Rodica*: o sensibilitate vaporoasă și dulceagă, un horațianism prin pana lui Nanu și Ollănescu (...). Clasicismul lui D. Zamfirescu e contemporan mai degrabă aceluia al lui De Bossis, academism rece de turist englez și de aristocrat estet" (pag. 472).

În același an însă — în cea de a doua lucrare: analiza nuvelei *Nenorocirile unui slujnicar* — studentul se emancipează aproape cu totul de sub influența profesorului. În opoziție categorică față de antiistorismul specific sistemului estetic al lui M. Dragomirescu, încă spre

sfîrșitul anului I, Gh. Călinescu își așază întreaga analiză a operei lui N. Filimon sub o perspectivă social-istorică : „Romanul *Nenorocirile unui slujnicar* are o dublă importanță în istoria literaturii române și împămînteneşte la noi tipul parvenitului (...). De astfel de tipi abundă literatura franceză și un astfel ar fi și Mitică Rămătorian (...). Firește, Rămătorian reprezintă, și încă foarte bine, atmosfera unor anumite vremuri din istoria politică și culturală a țării noastre".

Pe aceeași poziție stă Gh. Călinescu și în anul II, în lucrarea despre *Judecătorul din Zalamea*. E drept, la un moment dat face oarecari concesii, adoptînd într-un fel punctul de pornire al lui M. Dragomirescu în diviziunile sale tripartite pînă la infinit, și anume compartimentarea sufletului în rațiune, sentiment și voință : „Teatrul accentuiază în deosebi asupra laturii voluntare a sufletului omenesc. O analiză psihologică a actului de voință ne descopere două elemente — între altele : unul teoretic și altul practic. Activitatea morală presupune principiile morale. Teatrul nu poate neglija această parte contemplativă a eroilor care le pregătește și explică voința". În analiza literară a piesei lui Calderon însă, Gh. Călinescu se întemeiază în totul pe definiția comicului dată de H. Bergson în *Essai sur le rire*, operă care îi „pare să reprezinte pentru unii (mai cu seamă în Italia) programul unei noi estetici". Definițiile date de Bergson acolo i se par lui Gh. Călinescu, „foarte nimerite" și ca atare pornește de la ele pentru a răspunde la întrebarea cu care își începe analiza : este piesa aceasta a lui Calderon o comedie sau o tragedie ? Prin confruntarea cu un spirit filozofic de talia lui Bergson, studentul Gh. Călinescu, la 21 ani, se revelează surprinzător — atît în gîndire cît și în expresie — dînd aici pagini de digresiuni teoretice care anticipă la modul cel mai personal concizia, subtilitatea și puterea de asociație, care deosebesc stilul maturității de mai tîrziu : „Ceea ce caracterizează personajul comic în ce are el mai adînc e absoluta lui inconștiență de propria-i ridiculitate. Latura lui individuală e formată dintr-un complex de acte mecanice și instinctive asupra cărora lumina autocriticii nu cade. Un personagiu de comedie nu suferă de propriul său defect și nu caută să se justifice. Patima care-l copleșește este cu totul imanentă individualității sale. A socoti avariția ca o patimă care te face să suferi înseamnă să o consideri ca transcendentă personalității tale, ca o fatalitate ce te copleșește, să fii conștient de propriile vicii. Eroul încetează de a mai fi comic".

Aceeași tendință de a se salva de sub imperiul vederilor profesorului prin apelul la perspectiva istorică se observă și în lucrarea din anul III, despre *Cîntarea României*. Pe de-o parte, întîlnim limbajul estetic dragomirescian, continuîndu-l, într-un fel, pe al lui Titu Maiorescu : „Lirismul lui Russo e de cele mai multe ori simulat prin diferite procedee. Dar atît părțile epice cît și cele lirice au foarte dese ori un defect comun : prozaismul sub ambele forme, în fond și în expresie. Prozaismul în expresie e mai rar. Apare acolo unde aluzia la evenimente contemporane e așa de vizibilă încît devine satiră (...). Mai frecvente sînt prozaismele de fond. Înțeleg prin ele lipsa imaginii senzaționale și înlocuirea ei cu abstracțiuni (...). Uneori forma poetică e admirabilă,

alteori nu. În ultimul caz, scriitorul își expune *ideea* în mod direct, nu prin sensibilizarea ei". Dar, încă de la începutul lucrării, Gh. Călinescu pledează pentru necesitatea îmbinării analizei critice cu perspectiva istorică: „Dacă istoria literară nu explică valoarea estetică a unei opere, fără îndoială că de cele mai multe ori o pregătește. Russo va trebui o dată studiat în *toată opera lui*, în care *Cîntarea României* intră ca o verigă. Se va vedea poate atunci că Russo n-a fost un poet nereușit sau oprit în drumul creației, ci un luptător cu ideea — și de aci inegalitatea și ocazionalitatea operei sale, pe care i-o impută unii — pentru care haina poetică a servit la un moment dat ca să dea putere sugestivă — și poate să și ascundă — unor idei de altă natură decît poetice".

Cam aceasta a fost, în linii esențiale, dezbaterea interioară a studentului Gh. Călinescu cu ideile profesorului său. În acest proces de lămurire a propriei sale personalități, Gh. Călinescu era ajutat de un orizont al informației apreciabil de larg, încă de pe atunci. Am văzut, din paranteza făcută în referirile la Bergson, că era la curent cu discuțiile de idei din filozofia italiană. Lucrarea despre piesa lui Calderon — dacă pornim de la presupunerea că a avut oarecare libertate de inițiativă în alegerea subiectului — ar indica de pe atunci preocupări pentru literatura spaniolă. Nu putem deduce însă hotărît că începuse să studieze și limba spaniolă. Mențiunea bibliografică la această lucrare — atestînd probitatea științifică de totdeauna a lui G. Călinescu — e totuși incertă: „Pedro Calderon, *L'Alcade de Zalaméa*, Paris, Nilsson. M-am servit de această ediție în lipsa alteia". Incertitudinea stă în faptul că ultima propoziție poate fi interpretată și că n-a avut la îndemînă o ediție critică franceză — colecția „Nelson" fiind una de popularizare — și că i-a lipsit o ediție în limba spaniolă. Mai frecvente sînt referirile la literatura franceză. În analiza nuvelei lui Filimon, se referă la Balzac și Stendhal, iar în alt pasaj la Choderlos de Laclos. Disecînd *Balada chiriașului grăbit*, Gh. Călinescu amintește de Chateaubriand.

A reduce însă procesul de formare a viitorului și marelui G. Călinescu numai la polemica discretă a tînărului cu profesorul său de estetică, sau la elementele de cultură universală care l-au fructificat în acel timp, ar însemna să trecem peste ceea ce e mai profund și mai pasionant în portretul adolescentin pe care ni-l oferă aceste prime scrieri critice cu semnătura Gh. Călinescu: acele trăsături caracteristice ale personalității lui din totdeauna, care apar aici mai ferm sau mai vag conturate. Astfel întîlnim de pe acum acea specifică acuitate în sesizarea esenței umane a personajelor unei ficțiuni epice, acea inimitabilă siguranță în desenarea portretului lor moral, ca și cum ar fi niște ființe vii. Bineînțeles, totul redus la proporția mijloacelor de expresie încă primare, de care dispunea stilul studentului Gh. Călinescu. Vorbind de Mitică Rămătorian, eroul *Nenorocirilor unui slujnicar*: „Una din însușirile cu care scriitorii francezi au nemurit pe eroii lor parveniți a fost arta de-a cuceri femei. Femeia este prima treaptă a norocului unui aventurier și prin ea încearcă el să-și ajungă ținta. La noi acest tip n-a putut exista din cauza inferiorității societății noastre. Nu ne mirăm dacă Rămătorian, fiu de boier, va seduce servitoare. Important e că el între-

buinţează în mic ceea ce eroii unui Laclos sau Stendhal utilizează în mare : inteligenţa lor, curajul şi cunoaşterea sufletului feminin. Rămătorian îşi dispune mijloacele de luptă potrivit cu simplitatea junei maghiare pe care vrea s-o cucerească. Iată cîteva dovezi de inteligenţă ofensivă"...

Aici se înfiltrează, în germene, una dintre ideile la care a ţinut G. Călinescu şi în epoca lui de maturitate : reabilitarea „parvenitului" ca erou în literatură. Şi e interesant că tot ceea ce afirmă aici studentul G. Călinescu referitor la eroul din *Nenorocirile unui slujnicar* va fi reluat în *Istoria literaturii române* de către scriitorul ajuns la deplinătatea posibilităţilor sale de gîndire şi de expresie — cu privire la acel geamăn al lui Rămătorian, Dinu Păturică : „Prin temă, *Ciocoii vechi şi noi* e un mic roman stendhalian (bineînţeles fără filiaţiune directă şi fără luciditate analitică) iar Dinu Păturică e un Julien Sorel valah. De altfel şi opera lui Balzac e plină de parveniţi ambiţioşi, însă Filimon se complace în modul stendhalian să urmărească nerăbdările, bucuriile secrete şi exploziile ambiţiei. Oricît de enormă ar fi comparaţia, Dinu Păturică nu e un simplu şi vulgar vînător de avere, ci un însetat de toate senzaţiile vieţii (...). Julien intră ca preceptor la un nobil rural şi devine amantul soţiei aceluia, Păturică intră în slujba postelnicului Andronache Tuzluc şi-i ia ţiitoarea, pe Kera Duduca. E adevărat că Julien se împinge în societate prin femei, prin persuasiune, în sfîrşit, prin mijloace mai mult sau mai puţin oneste. Păturică jefuieşte pe Tuzluc, ruinîndu-l, se îmbogăţeşte pe căi necinstite. Dar aici e deosebire de regimuri. Una e Franţa de la începutul secolului al XIX-lea şi alta Valahia din aceeaşi vreme. Julien sub Vodă Caragea ar fi împrumutat mijloacele eroului lui Filimon. Esenţial este că energia lui Păturică rămîne mereu intactă, aspiraţia lui la înălţare neavînd nici o oprire" (p. 312). Ideea e reluată în aceeaşi istorie a literaturii, în legătură cu *Tănase Scatiu* : „Dinu Păturică este un ambiţios în felul lui Julien Sorel din *Le rouge et le noir*. El are o ţintă în viaţă, fără atingerea căreia nu poate trăi. În acest scop pune în joc toată inteligenţa şi energia sa. Un astfel de om este admirabil oricît de negru ar fi la suflet şi moralia rezultă exterior din prăbuşirea unei ambiţii puse în slujba unui ideal inferior. Dar Tănase Scatiu ce vrea ? Iată un lucru greu de stabilit" (p. 477).

În portretul critic făcut lui Rămătorian de către studentul Gh. Călinescu se ivesc şi primele elemente ale studiului psihologiei boierimii — văzută cu aceiaşi ochi scrutători şi necruţători cu care romancierul va desena mai tîrziu, în *Scrinul negru*, vasta galerie grotească a aristocraţiei române, în ultimul moment al declinului ei : „În primul rînd, e fanfaron. Întreţine relaţii imaginare cu artistele de operă pentru a se lăuda. (...) Rămătorian e fiu de boier şi ca atare posedă toate defectele tinerimii din clasa lui şi mai cu seamă dispreţul muncii. (...) O ultimă latură sufletească a tînărului fecior de boier este poltroneria. Dar această poltronerie nu e simplă, ci ia forma unei adevărate tactici cu mai multe trepte pentru a putea scăpa din încurcătură."

În lucrările următoare, ironia discretă cu care contemplă personajele operelor pe care le analizează se înscrie în tonalităţi mai subtile şi

mai complexe. Portretistica nu se limitează la refacerea pe planul criticii a trăsăturilor personajului în ficțiunea epică. Intervin acele digresiuni tipice pentru stilul de maturitate al istoricului literar, al căror farmec nu stă — în mod paradoxal — în tehnica amabilă și aparent dezlînată a maeștrilor artei parantezei, ci tocmai în conciziunea extremă cu care se stabilesc paralele infra- sau extraliterare care ajung aproape de lapidaritatea și plenitudinea de substanță a aforismelor. Iată un exemplu din lucrarea de anul II, despre *Judecătorul din Zalamea*, în care, stilistic, studentul Gh. Călinescu începe să se apropie de maestrul G. Călinescu : „Însă pe de-o parte trebuie să deosebim intenția morală de creația artistică, iar pe de altă parte într-o operă literară n-avem dreptul să judecăm un erou decît după morala mediului în care trăiește. Un țăran român, fie el și deputat, care ar provoca în duel pe un personaj oarecare politic pe temeiuri de onoare ar fi indiscutabil ridicol". De asemenea, în lucrarea de anul III despre *Balada chiriașului grăbit*, în care — deși îl elogiază permanent pe G. Topîrceanu — azvîrle poate prima lui săgeată dintre multele pe care le va frînge mai tîrziu împotriva prostului gust printre consumatorii de artă, între care îi va enumera și pe admiratorii excesivi ai autorului *Baladelor vesele și triste* : „De obicei vulgul nu are sentimentul naturii. Între o poză care înfățișează un colț de natură și natura însăși, va alege poza, fiindcă izbește mai puternic simțurile. Chiriașul lui Topîrceanu, mai idealist, vede într-un spectacol frumos de natură o analogie cu o artă omenească idealizatoare : cu teatrul. Lui îi place deci peisajul, fiindcă i se pare că e la teatru."

E plin de implicații faptul că ceea ce subliniază aici tînărul Gh. Călinescu — cu ascunsă ironie — în ceea ce privește mediocra concepție despre artă în raport cu natura, pe care o postulează eroul *Baladei chiriașului grăbit* și din care i se pare că Topîrceanu scoate efecte comice de „interior", realizînd „un mic cap de operă" — în *Istoria literaturii române* va constitui un cap de acuzație pe planul marii arte, adus tocmai autorului baladei, și un protest subtil împotriva publicului care o prețuiește în mod exagerat : *„Balada chiriașului grăbit*, care place atît spiritelor simple (plăcere vulgară nedovedind nimic esteticește, precum extazul produs de cîntecele de lume nu demonstrează inexistența lui Mozart) este un simplu monolog hazliu, o petrecere inteligentă, o cronică rimată fără o deosebită valoare literară. Căci nu banalul sentiment al labilității dă preț unui poem, ci puterea de a proiecta emoția fie și în linii grotești. Tocmai caricatura plastică lipsește aici, gravitatea hilarității, tot hazul (pentru vulg) venind din citarea unor nume proprii" (p. 747).

Tulburător e de asemenea faptul că studentul Gh. Călinescu — în demonstrarea valorii artistice a *Baladei* lui Topîrceanu — pune accentul tocmai pe ceea ce i se pare a fi fondul de gravitate al acestei poezii, cu toată ironia discretă cu care creionează personajul principal. Aici apar primele asocieri de opere și autori situați la distanțe enorme în istoria literară, alăturări care — prin efectul lor de surpriză și de revelație în același timp — vor constitui unul din farmecele scrierilor de mai tîrziu

ale istoricului şi criticului G. Călinescu : „Căci la urma urmei eroul din *Baladă* nu e decît un René în alte condiţiuni". Acestei alăturări a chiriaşului grăbit şi a melancolicului erou romantic al lui Chateaubriand îi urmează în lucrarea studentului Gh. Călinescu una şi mai neaşteptată : „Chiriaşul îşi ia din nou bună ziua întocmai ca eroii danteşti care se pun din nou în mişcare după ce şi-au explicat cheia lor sufletească."

De altfel, încă din lucrarea despre *Judecătorul din Zalamea*, încep să se contureze unele dintre trăsăturile fundamentale ale stilului de maturitate al lui G. Călinescu : „Colonelul Don Lopez, om plin de bruschete cazonă, exagerată şi de dureri fizice, se poartă puţin urban cu Crespo." De asemenea, în analiza dialogului în care Crespo îi cere căpitanului, Don Alvaro, care îi dezonorase fiica, să o ia în căsătorie, spre a-şi întemeia răzbunarea, ştiind bine că acesta îl va refuza, fiind nobil : „Acest „Bine" închide în mod definitiv personalitatea lui Crespo. Noi ştim ce se va întîmpla. Căpitanul trebuie să moară. Orice altă pedeapsă în afară de moarte e falsă, fiindcă e mai mică decît motivarea. Piatra a fost rostogolită, va cădea pînă jos. (...) Murise cînd Crespo zisese — *Bine* — ...". Alături de incisivitatea observaţiei şi de recurgerea la metaforă pentru lămurirea fulgerătoare a unui moment esenţial — ca aici — în alt pasaj înregistrăm privirea de la o mare altitudine asupra eroului, cea ce duce stilistic pînă la remarca mordantă : „Crespo, în deplină putinţă de a trece la act, prin mulţumirea onoarei pe de o parte şi simţului practic pe de alta, devine sarcastic. Face glume sinistre (...). E în acelaşi timp şi o notă de plebeism penal." Citatele în care se ivesc trăsături specifice ale stilului de maturitate al lui G. Călinescu s-ar putea înmulţi, cu deosebire din lucrările despre piesa lui Calderon şi despre *Cîntarea României*. Îmbinări puţin comune de termeni : „luciditate practică", „linişte lucidă", „imprudenţă juvenilă", „al doilea articol al filozofiei sale", „al doilea procedeu e manevra dovezilor de politeţe", „enumerarea cu tonalitate funebră a calităţilor unei fiinţe". Formări de cuvinte noi, pe linia neologismului : „propria-i ridiculitate", „ocazionalitatea operei sale..."

Produce o agreabilă surpriză constatarea că scriitorul ajuns la maturitate nu numai că reia multe dintre judecăţile critice ale studentului de odinioară, dar uneori aproape chiar în aceiaşi termeni. Finalul analizei *Nenorocirilor unui slujnicar* sună astfel : „În ce priveşte eroul principal, el e prea repede schiţat şi numai din date externe. Una din necesităţile romanului e aceea de a pune pe însuşi eroul de a-şi analiza stările sale sufleteşti. Rămătorian rămîne astfel un personaj mai mult de teatru decît de roman". Concluzia celor cîteva rînduri care sînt consacrate nuvelei lui Filimon în *Istoria literaturii române* este aceeaşi, în lapidaritatea impusă de context : „Intriga scurtei scrieri e de comedie" (p. 311). În lucrarea despre *Judecătorul din Zalamea* Gh. Călinescu insistă, cu observaţii de acuitate şi fineţe, asupra conceptului de „onoare" pe care-l putea avea — în epoca lui Calderon — un rural bogat dar care nu era nobil. Teza e ilustrată, între altele, prin următorul citat, din dialogul lui Crespo cu fiul său : „Sîntem dintr-o rasă cinstită, curată,

dar de jos... Nu, nu ; ce-aș cîștiga să cumpăr nobleţea dacă nu cumpăr sîngele nobil ?... Onoarea, fiul meu, nu se cumpără". În *Impresii asupra literaturii spaniole*, consideraţiile asupra conceptului despre onoare (Honra) ale eroului acestei drame a lui Calderon sînt, în fond, aceleași : „Prin urmare, Crespo nu disprețuiește sîngele aristocratic, admiţînd o fatalitate de clasă, însă socotește că dreptul la onoare îl are și el" (p. 43). Citatul pe care se reazemă aici această concluzie este același. S-ar putea ivi ispita deducţiei că G. Călinescu n-ar fi disprețuit la maturitate fișele studentului de altădată. Totuși lucrurile nu stau astfel. Citatele sînt aceleași și totuși altfel. În lucrarea studentului, traducerea se face în proză, după ediţia franceză, într-un fel ; în cartea închinată literaturii spaniole, se face în versuri libere, direct din original, în alt fel. Aceeași situaţie ne întîmpină și în analiza conceptului lui Crespo despre „modestie" și în cea a răzbunării ruralului ultragiat, atît în ceea ce privește observaţiile critice, cît și în ceea ce privește citatele ilustrative. În lucrarea de seminar : *„Căpitanul* : — Tratează-mă cu mai mult respect. *Crespo* : — O, asta-i drept (algazililor). Duceţi-l cu respect la închisoarea oraşului și tot cu același respect puneţi-i fiarele la picioare și un lanţ de gît ; aveţi apoi grijă, cu același respect ce i se datorește, să-l împiedicaţi de a vorbi cu vreunul din soldaţii săi"... — În *Impresii asupra literaturii spaniole : „Căpitanul :* — Trataţi cu respect... *Crespo* — ...Asta / Este foarte drept. / Într-adevăr duceţi-l cu respect / La închisoarea consiliului și tot cu respect / Puneţi-i o pereche de cătușe / Și un lanţ ; și luaţi seama / Cu respect, / Să nu vorbească cu nici un soldat" (p. 61—62).

Este deci evident că ne aflăm în fața unei remarcabile continuităţi de gîndire — peste aproape două decenii — de la lucrările desigur uitate ale studentului la scrierile maestrului. Același fenomen se petrece — și mai accentuat — în ceea ce privește opiniile studentului din anul 1921 și ale autorului *Istoriei literaturii române* din 1941, asupra *Cîntării României*. Studentul Gh. Călinescu supune poemul lui Alecu Russo unei incisive și severe analize : „Aer oarecum fals, cu nenumăratele interogaţii cu care se încep toate strofele (...) Un alt amănunt stilistic, și el cam artificial și nu îndeajuns de adaptat limbii, este modul descriptiv sfărîmat. Poetul vede natura în momente vii, care se succed și le descrie cu același procedeu teatral al monologurilor, cuprinzînd scene petrecute dincolo de culise (...) O altă influenţă vădită este cea a *Bibliei*. Însă suflul biblic nu e îndeajuns de bine prins, așa încît rămîne o nuanţă exterioară și plină de manierism"... Analiza este severă, amănunţită, consolidată prin numeroase citate, dar nu total distrugătoare, mai cu seamă în încheierea ei. După ce argumentase, așa cum am văzut mai sus, că Alecu Russo este un scriitor combatant de seamă și un remarcabil debater de idei — demonstrînd cum *Cîntarea României* foiește de formulări ideologice cu o concizie aforistică, integrîndu-se în aria *Cugetărilor* scriitorului moldovean, studentul Gh. Călinescu conchide : „Cari sînt meritele *Cîntării României* ? Întîi de toate un puternic și plastic suflu epic. Russo poate simboliza în descrieri pline de coloare și nerv mișcări mari ale popoarelor, în deosebi războiul. Atunci

omul se pierde cu totul în mijlocul naturii şi furtuna devine aspectul total sub care se concretizează trecutul." Formularea este remarcabilă aici, ca stil, şi am putea spune chiar surprinzător de călinesciană.

Judecăţile critice şi mersul demonstraţiei sînt aproape identice în fondul lor, în *Istoria literaturii române*: „Exclamaţiile de duh biblic abundă (...). Grandilocvenţa profetică e împerechiată cu un hermetism conspirativ. Istoria patriei se evocă în viziuni enigmatice, întrerupte de aforisme şi sentinţe terifiante. Ceea ce e mai consistent în această răsucire de neguri retorice aparţine apocalipticului (...). Nu lipsesc lamentaţiile biblice, vederea pămîntului făgăduinţei, marile bestii simbolice şi grozave..." Istoricul literar G. Călinescu sfîrşeşte demonstraţia aproape cu aceeaşi propoziţie cu care şi-o începea studentul Gh. Călinescu: „Poemul rămîne în întregul lui, cu toate bunele intenţii, fals" (p. 181—182). Dar pe cînd studentul trimitea cititorul la *Cugetări*, ca să-l admire pe scriitorul Alecu Russo, profesorul ajuns la maturitate vedea mai limpede: „Vocaţia lui Al. Russo este în proza memorialistică".

Lectura lucrărilor de seminar ale studentului în literatura română şi estetica literară se dovedeşte astfel plină de surprize, scăpărînd lumini utile pentru descifrarea nucleului şi a constantelor personalităţii lui G. Călinescu.

Seminarul de literatură română

DUILIU ZAMFIRESCU, *„GETHSEMANI"*

5

Gh. Călinescu
Anul I

Unul dintre subiectele cele mai cercetate pe toate tărîmurile antei este, fără îndoială, acela pe care îl oferă Viaţa Mîntuitorului şi momentele în strînsă legătură cu ea. Mai nu e, de pildă, pictor care să nu fi încercat cîtuşi de puţin a contribui la înălţurarea cetei pe care mărginirea minţii omeneşti o aşterne deasupra chipului dumnezeesc al lui Christ. Şi dacă artişti, poeţi, vor continua să încerce pe această cale este — şi bine zicea cineva într-o revistă de curînd — că figurile marilor întemeietori de religii trăiesc numai prin noi. Se înţelege cît de interesant este dacă trăiesc printr-un geniu.

Această observaţie se poate aplica de altfel lumii sub toate aspectele ei — căci totul apare sub un aspect special pentru individ — dar mai cu seamă în cazul de mai sus. Lumea o avem mereu şi toţi sub ochii noştri şi cu diferite nuanţe avem cam aceeaşi concepţie despre ea. Pe Dumnezeu însă ni-l imaginăm după credinţa noastră. Poezia pe care o analizăm aci are ca idee lupta dintre

Dumnezeu și om întrupați în persoana lui Isus. Ideia nu e cu totul nouă — o găsim, de exemplu și la Alfred de Vigny — însă este cu mult deosebită ca înfățișare și concluzie.

Poetul începe prin a ne pregăti sufletește și a ne fixa un cadru potrivit cu natura subiectului. O împletire de imagini plastice, cari ne deschid cerul cu limpezimea străvezie într-un amurgit de seară, și de imagini mai puțin clare dar capabile a ne da impresia măreției naturii unită cu o ușoară melancolie care nu trece marginile seninătății ne vestesc evenimentul sufletesc ce se va desfășura :

Sub cerul plin de idealuri
În limpezimea străvezie,
Răsare luna de pe dealuri
Iradiind melancolie.

E ceasul tainei. Ziua moare
În depărtările senine
Se vede vremea trecătoare
În geana ultimei lumine.

Urmează apoi o strofă care face legătura între cadru și desfășurarea propriu-zisă a bucății. E un admirabil tablou în patru versuri numai ; o alee de cedri luminată de lună. Însușirea de căpetenie a lui e mișcarea :

Cînd cedrii vîrfu-și încunună
Cu mlădieri de albe flamuri
Pe sub copacii prinși de lună
Se mișcă umbrele de ramuri.

Isus este Dumnezeu întrupat în om. Ca să fie cît mai apropiat de divinitate poetul îl desbracă de tot ce e omenesc. Apariția lui Crist în acest cadru luminat de lună, ne surprinde ca o arătare luminoasă în care numai statura amintește pe om. El nu merge — mersul sugerînd prea mult făptura omenească — el înaintează :

Nedeslușită se ivește
În luminișul din grădină
Statura unui om.

Melancolia ce ne-a transmis-o primele strofe, apariția lui Isus în grădină la „ceasul tainei" ne face să bănuim că e la mijloc o luptă sufletească. Impresia se accentuiază în versurile :

Ea crește
Înaintează în lumină
Și stă. Apoi pornește iară
Și iarăși stă.

Acum figura Mîntuitorului ce creşte aureolată de lumină se completează; nici un amănunt n-a venit să strice efectul pricinuit la început. Bănuiala noastră vine să se confirme:

În două rînduri
Se vede, galben ca de ceară
Cu ochi albaştri, plini de gînduri.

Cum îndelung braţe întinde
Spre bolta albelor misteruri,
De care sufletu-i se prinde
Cu dor neistovit de ceruri.

Cînd am zis luptă am greşit. Prea îl vedem Dumnezeu ca să-i putem atribui aşa ceva. E un nor omenesc ce vine să întunece sufletul lui Crist. El ştie că are să moară şi omului din el începe să-i fie teamă.

Nu e o luptă căci „gîndurilor" din ochii săi albaştri, ce-i fac faţa galbenă ca de ceară, li se opune „un dor *neistovit* de ceruri". E aşa de mare acest dor şi atît de măreaţă natura înconjurătoare, care prevesteşte pe Dumnezeu dincolo de cerul plin de idealuri, încît în mod firesc ne aşteptăm ca Isus în prada neliniştei să întindă braţele spre cer. Ca un ecou răsună în sufletele noastre:

Părinte, tu...

E atîta căldură în acest strigăt că nici nu ne mai îndoim că omul va fi biruit. Privirile noastre se îndreaptă acum cu acelea a lui Isus spre nemărginirea puterii dumnezeieşti care ne stăpîneşte sufletele.

Sînt aci versuri care cu imagini, care mai plastice, care mai vagi, ne dau impresia atotputerniciei divine:

Părinte tu, ce toate cele
Le duci pe dreapta lor cărare;
Ce cîrmueşti prin haos stele,
Talazuri pe pustiu de mare;

Tu cel ce legi de lumi create
Pe cele ce vor fi să fie
Prin arcuri de singurătate
Şi temelii de armonie...

De două ori a implorat Isus pe creator. Dar enumerarea atributelor dumnezeieşti înseamnă întărirea credinţei în el.

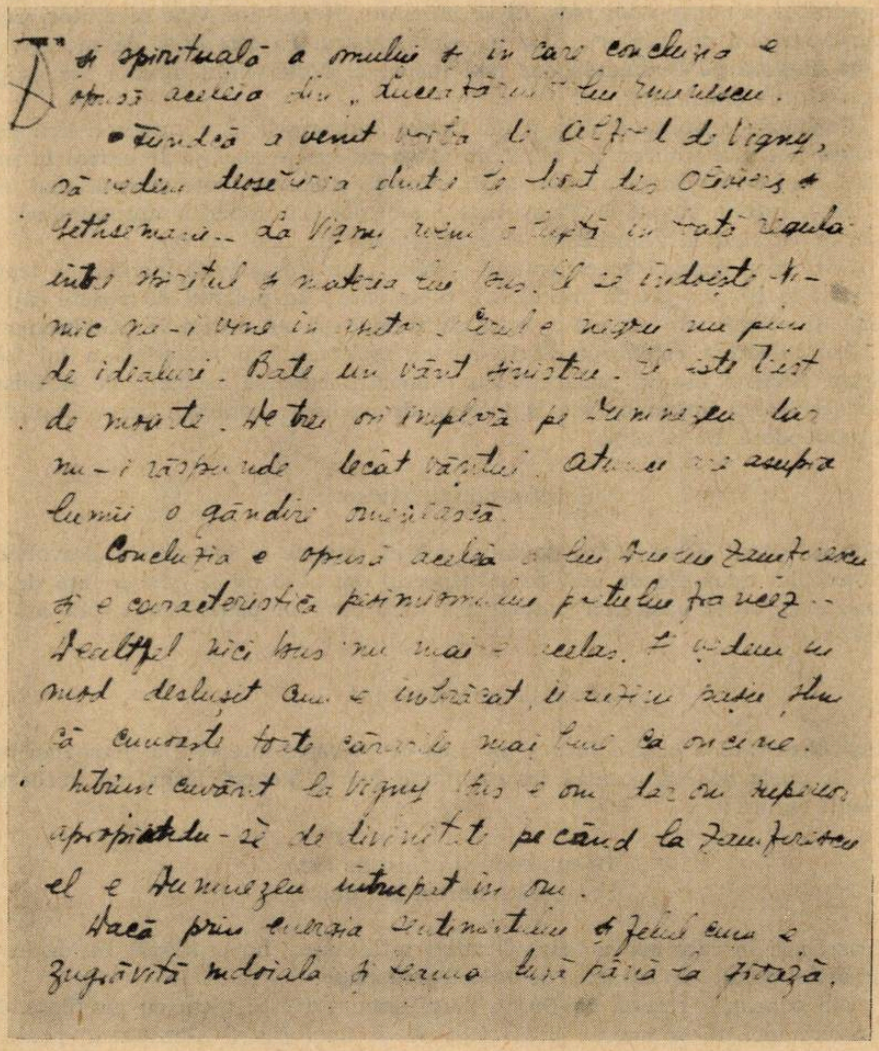
Cînd pentru a treia oară răsună

Părinte tu,

şi cade în genunchi, sîntem siguri că s-a făcut linişte deplină în sufletul său. Dumnezeu a învins omul. Şi în adevăr

Eteric
Sclipeşte luna peste dealuri
Lăsîndu-i chipu-n întuneric
Iar gîndul sus, în idealuri.

Concepția optimistă ce caracterizează întreaga operă a lui Duiliu Zamfirescu, cu sufletul său echilibrat întrucît se vădește sau nu în imagini — precum și o formă care se silește neintrebuințînd decît expresii potrivite să convie unui



fond în legătură cu simplitatea măreață a divinității ne dau dreptul să credem că opera de față merită o analiză mai amănunțită. De altfel importanța acestei poezii crește din faptul că poate avea dublă valoare : prin sine însăși, ca expresia unui adevăr sufletesc, și valoare simbolică, închipuind opoziția dintre partea

brutală şi spirituală a omului şi în care concluzia e opusă aceleia din „Luceafărul" lui Eminescu.

Fiindcă a venit vorba de Alfred de Vigny, să vedem deosebirea dintre „Le Mont des Oliviers" şi „Gethsemani"... La Vigny avem o luptă în toată regula între spiritul şi materia lui Isus. El se îndoieşte. Nimic nu-i vine în ajutor. Cerul e negru, nu plin de idealuri. Bate un vînt sinistru. El este trist de moarte. De trei ori imploră pe Dumnezeu dar nu-i răspunde decît vîntul. Atunci are asupra lumii o gîndire omenească.

Concluzia e opusă aceleia a lui Duiliu Zamfirescu şi e caracteristică pesimismului poetului francez. De altfel nici Isus nu mai e acelaşi. Îl vedem în mod desluşit cum e îmbrăcat, îi auzim paşii, ştim că cunoaşte toate cărările mai bine ca oricine. Într-un cuvînt la Vigny Isus e om, dar om superior apropiindu-se de divinitate pe cînd la Zamfirescu el e Dumnezeu întrupat în om.

Dacă prin energia sentimentului şi felul cum e zugrăvită îndoiala şi teama dusă pînă la groază, poezia franceză e superioară, din punctul de vedere al frumuseţii şi echilibrului sufletesc, cred că trebuie să ne oprim la „Gethsemani".

Am remarcat echilibrul dintre partea sufletească şi materială a lui Isus. Începînd printr-o uşoară melancolie, sentimentul care se asociază de neliniştea lui se desfăşoară întîmpinat de la început de elemente contrarii care-l împiedică de a prepondera. De la versul

Sub cerul plin de idealuri

şi pînă la sfîrşit acest cadru senin şi măreţ impune o măsură în dezvoltarea sentimentului opus. Pe de altă parte aspectul omenesc nu se şterge faţă de cel dumnezeiesc, ci se păstrează paralel aşa încît pînă în penultima strofă are un accent :

...Puterile spre suferinţă

Aceeaşi observare o putem face şi în ceea ce priveşte intervenţia persoanei poetului. În unele pasajii această intervenţie e foarte ştearsă lăsînd să vorbească mai mult natura :

Pe sub copacii prinşi de lună,
Se mişcă umbrele în ramuri

şi chiar acela în care apare Isus. Nicăieri reflexiunea nu e scoasă în evidenţă, lăsînd astfel poeziei un caracter de adîncă seriozitate.

Din concluzie rezultă că Duiliu Zamfirescu priveşte viaţa cu gravitate. Nu are motive nici să se bucure prea mult de ea cînd însuşi Mîntuitorul poate fi întunecat de umbra neliniştei şi trebuie să sufere, dar nici să se întristeze cînd binele triumfă în cele din urmă. Prin aceasta se apropie de concepţia despre viaţă a clasicilor.

Firește că astfel privită ideea noi o primim. Este însă de făcut o observare care dacă nu coboară valoarea operii nu o ridică la rangul de capodoperă. Anume lipsa de adîncire sufletească. Noi nu ştim în mod clar ce se petrece în sufletul lui Isus. Ghicim asta din împrejurările în care se desfăşoară ideea. Îl

vedem numai cum vine să se roage palid și îngîndurat. Dar această îngîndurare nu e tocmai explicabilă față de dorul neistovit de ceruri și natura care vestește pe Dumnezeu. Ce se petrece în sufletul lui cînd el cade în genunchi, iarăși ghicim. Nu astfel se întîmplă de pildă la Vigny. Acolo Mîntuitorul are motive să fie turburat în fața cerului negru. Și apoi cînd după prima rugă nu-i răspunde decît vîntul sentimentul de teamă și îndoială crește în măsura în care totul justifică aceasta. Isus al lui Vigny se prezintă cu o latură sufletească înțeleasă de noi.

Spuneam mai sus că ceea ce constituie un merit pentru această operă este frumusețea sufletului poetului întrucît se oglindește aci.

În adevăr această frumusețe constă în aceea că el nu se entuziasmează mai mult decît trebuie pentru obiectul său, nu recurge la mai multă energie pentru a-l reda așa cum l-a simțit. Pe de altă parte nici nu-l lasă să reiasă numai prin sine însuși, ceea ce i-ar răpi din adevărul său. Uzează de atîta energie de cîtă are nevoie. Dacă e așa apoi nici mijloacele de realizare nu vor fi exagerate. Combinațiile imaginilor nu scot în relief, mai mult decît se simte nevoie, ideea. Ele sînt peste tot adecvate fondului. Mai complicate și mai plastice cînd e vorba să ne îndrepte privirile spre figura lui Isus, vagi acolo unde vrea să ne dea noțiunea tot atît de vagă a nemărginirii dumnezeiești.

Părinte tu, ce toate cele
Le duci pe dreapta lor cărare ;
Ce cîrmuești în haos stele
Talazuri pe pustiu de mare.

Ca să scoatem în relief această particularitate a sufletului poetului n-avem decît să facem comparație cu „Le Mont des oliviers". Acolo se vede pornirea autorului de a evidenția starea sufletească de neliniște și totul în legătură cu ea : Îmbrăcat în alb ca un mort în lințoliul său, printre măslinii pe care un vînt sinistru îi înclină merge cu pași mari tremurînd ca și ei.

Cînd e vorba de viața pe care o pune aici, iarăși e de reținut o echilibrare care nu consistă din aceea că peste tot se păstrează aceeași culoare ci din pricină că aceasta e mai vie unde trebuie și mai ștearsă unde nu e nevoie de ea. Așa s-ar putea da de exemplu tot cele două strofe cu Isus. Imaginile în care se cristalizează această viață sînt întretăierea realului cu fantasticul. Deși din punct de vedere logic, imaginea următoare este reală, după efect ne pare mai mult fantastică :

Nedeslușită se ivește
Statura unui om. Ea crește
Înaintează în lumină...

În alte părți se păstrează viața potrivită și imaginile apar așa cum ne-ar apărea în realitate :

În limpezimea străvezie
Răsare luna de pe dealuri

sau același tablou al cedrilor.

Uneori însă nevoia unei precizii în gîndire ridică oarecum din coloratura imaginilor :

Părinte, tu, ce-ai pus în mine
Senin din sfînta ta fiinţă
Măreşte-mi sufletul spre bine
Puterile spre suferinţă.

După cum din punctul de vedere al ideii poetul privia viaţa nici ca mai bună decît este dar nici mai rea, sufleteşte el ia o atitudine de seninătate în faţa ei. Viaţa neîncălzindu-l prea tare nu întrebuinţează imagini în care să se vadă că ceea ce venea din afară îl izbeşte prea mult. Aceste imagini sînt expresia unui echilibru între impresiile din afară şi reflexiile din lăuntru.

Trecînd la formă vom constata că Duiliu Zamfirescu pune foarte mare preţ pe ea şi o caută deşi nu lasă să se vadă în mod lămurit aceasta. Trebuia mai întîi de toate să găsească un vers care să se potrivească cu măreţia subiectului dar şi cu simplitatea lui.

Un vers lung ar fi împlinit prima condiţie dar ar fi neglijat-o pe cea de a doua. Oricare vers scurt nu le poate îndeplini pe-amîndouă. De exemplu cel din „Luceafărul" :

A fost odată ca-n poveşti
A fost ca nici-odată

e prea săltăreţ ca să poată conveni aci. Alege deci un vers de 5 picioare cu prima măsură incompletă

$$\cup \,/\, \angle \cup \,/\, \angle \cup \,/\, \angle \cup \,/\, \angle \cup$$

Sub cerul plin de i de a luri

Avantajul acestuia e că ultimul picior fiind de 2 silabe, în care penultima e accentuată, versul nu e terminat brusc ci printr-o lungire care se potriveşte de minune cu fondul, dîndu-i ceva maestos şi simplu în acelaşi timp.

Peste tot versificarea şi rimarea strălucitoare. Cuvintele mai semnificative sînt în aşa fel aşezate — şi poate şi scuntimea versului ajută la aceasta — încît să fie accentuate :

E ceasul *tái*nei ziua *moá*re
În depărtắrile seníne

Sau :

În limpe*zímea* străvézie
Răsare *lú*na de pe de*á*luri

Cît priveşte vocabularul el nu conţine nici un cuvînt prea vulgar care să strice armonia totului ; sînt evitate expresiile prea în legătură cu viaţa de toate zilele — şi din contra căutate acelea care sugeră necunoscutul, divinitatea. De pildă :

ideal, limpezime, străveziu, iradia, taină, depărtare, senin, trecătoare, încununa etc. Peste tot se aplică această observare; așa încît dacă am făcut restricțiuni în ce privește concepția, nu sîntem îndreptățiți a le face în ceea ce privește forma. Ea e perfectă.

Așa se prezintă „Gethsemani". Din cele văzute pînă aci rezultă că prima caracteristică a acestei poezii este seninătatea în concepție reprezentată prin idee, suflet și imagini — ori aceste însușiri ne fac să numărăm pe Duiliu Zamfirescu printre clasici.

NICOLAE FILIMON, *„NENOROCIRILE UNUI SLUJNICAR"*

Gh. Călinescu
an I, 920

Romanul „Nenorocirile unui slujnicar" are o dublă importanță în istoria literaturii noastre. E primul — și ultimul — roman umoristic în literatura română și împământenește la noi tipul parvenitului. Acest tip, care la urma urmelor reprezintă o fază sufletească superioară fiindcă e vorba de puterea de adaptabilitate la viață, n-a prins la noi decît în comedie, în special la Caragiale unde a fost coborît, ca să dispară apoi lăsînd cale liberă altui tip, mult mai antipatic în realitate, acel al inadaptabilului.

Corespunzătorul eroului din „Nenorocirile unui slujnicar", Mitică Rămătorian, ar fi Rică Venturianu al lui Caragiale din „O noapte furtunoasă". Dar Rică e cu mult inferior dintr-un punct de vedere. E o simplă caracterizare a tinerimii superficiale a vremurilor pe care — să se noteze — numai inferioritatea societății în care trăiau, simbolizată prin incultul Titircă-inimă-rea, îi aruncă în situațiile sociale pe care le căpătau. Acesta însă nu este tipul curat al parvenitului. Ultimul presupune o exagerare a unei laturi sufletești — a inteligenței în detrimentul sentimentului și voinței morale. De astfel de tipi abundă literatura franceză și un astfel ar fi și Mitică Rămătorian.

Firește, Rămătorian reprezintă și încă foarte bine atmosfera unor anumite vremuri din istoria politică și culturală a țărilor noastre și ca atare își cîștigă românitatea prin pierderea unor calități esențiale parvenitului. Rămătorian e fiu de boier care vrea să se pricopsească, să-și facă o situație politică. Prin urmare voința lui va fi veșnic în conflict cu anume moravuri înăscute ale clasei — fanfaronada, disprețul pentru muncă, lucru ce va contribui la dărîmarea multora din planurile sale. Apoi Rămătorian făcînd parte din societatea unei anume epoci românești nu are o cultură suficientă care să-l ajute în întreprinderile sale. Se naște astfel un tip *sui-generis* în care se rezumă observațiile autorului asupra mentalității unei epoci contemporane lui.

Tipul parvenitului l-a descris Filimon mai pe larg în „Ciocoii vechi și noi". Aci în „Slujnicarii" eroul e ceva mai modern și cu o latură nouă: slujnicăria.

Una din însuşirile cu care scriitorii francezi au nemurit pe eroii lor parveniţi a fost arta de a cuceri femei. Femeia este prima treaptă a norocului unui aventurier şi prin ea încearcă el să-şi ajungă ţinta. La noi acest tip n-a putut exista din cauza inferiorităţii societăţii noastre. Nu ne mirăm dacă Rămătorian, fiu de boier, va seduce servitoare.

Importantul e că el întrebuinţează în mic ceea ce eroii unui Laclos sau Stendhal utilizează în mare: inteligenţa lor, curajul şi cunoaşterea sufletului feminin. Rămătorian îşi dispune deci mijloacele de luptă potrivit cu simplitatea junei maghiare pe care vrea s-o cucerească.

Iată cîteva dovezi de inteligenţă ofensivă: Rămătorian vrea să intre la scumpa lui Rezi. Bate în uşă dar servitoarea nu deschide fiindcă Mitică a fost infidel. Ca s-o convingă uzează o rugăciune persuasivă care să inspire mila:

„Deschide-mi, Rezi dragă, c-am îngheţat de frig". Rezi nu deschide. Altă apelare mai intensivă:

„Deschide, Rezi (cu diminutive dulci) deschide Rezişoara mea, că mă loveşte guturaiul de frig.

— Nu, nicidecum."

Atunci recurge la o stratagemă care la o servitoare se poate prinde uşor:

„Deschide să-ţi dau o faţă de rochie.

— Nu."

Urmează un jurămînt cu o promisiune mai bogată:

„Să fiu al dracului, dacă nu ţi-oi cumpăra mîine o pereche de botine de la Ianoş pantofarul". Rezi însă nu deschide. De-abia acum Mitică întrebuinţează cea mai puternică resursă, jurămîntul solemn care la sufletele simple prinde cu uşurinţă:

„Rezi, jur pe ce *ai* mai scump în lume."

Aceasta e faza întîia, a promisiunilor. Dar Rezi nu deschide. Rămătorian apelează atunci la sentimentalism. Îi cîntă o serenadă:

Deschide-mi copilă
Deschide-mi că mor
Aibi puţină milă
De-al meu amor
Ploaia de sus pică
Mănţaluţa-mi strică etc.

— ceva asemănător cu scrisorile lui Venturianu. De data aceasta Rezi nu mai poate rezista şi deschide.

Aceasta e o dovadă de inteligenţă. Astfel mai departe Rămătorian continuă declaraţiile sentimentale şi băgînd de seamă efectul negativ pricepe numaidecît situaţia şi devine „vesel şi spiritual ca un bărbier", încît face pe Rezi să-i zică: Aşa te voiu. Basamateremtete..."

Acest simţ de adaptabilitate se vădeşte şi mai departe în viaţa de cafenea. Rămătorian simte că politica e singura cale pe care se poate parveni şi de aceea se amestecă peste tot, intră în conversaţii, stîrneşte prilejul de a fi lăudat. În fond el n-are nici o convingere politică. Vorbeşte de toate căutînd să fie pe placul tuturor. Mai cu seamă ţine discursuri prin cafenele, de pildă, despre canalizarea rîurilor.

După ce arată nenorocirile ce sufere țara din „cauza înecăciunilor rîului Dîmbovița cauzată din grămădirea băncilor de nisip aduse de mare din susul rîului, decise, în mirarea tuturor slujnicarilor, a se abate rîul de la sorgintea lui, a i se adînci abia și a se așterne cu scînduri de brad unse cu său, ca să nu se mai poată opri nisipul, și atunci nu se vor mai face înecăciuni".

Cam la atît se reduce știința de viață a lui Rămătorian. În restul personalității lui găsim alte elemente individuale și care caracterizează în special pe tinerii de la începutul domniei lui Cuza. Ele contribuesc cu toate să facă din Rămătorian o figură destul de vie ca să poată trăi.

În primul rînd e fanfaron. Întreține relații amoroase imaginare cu artistele de la operă, pentru a se lăuda :

„— Ai auzit-o pe Geamfredi ?

— Am auzit-o în Traviata.

— Cum ți s-a părut ?

— De minune ! Cîntă mai bine decît Ponti dell'Armi.

— Salută-mă dar, căci Geamfredi este amanta mea."

Dar nu e numai atît. Rămătorian are scrisori false în buzunare cu care poate dovedi oricînd autenticitatea celor spuse. Stilul italian în care sînt scrise ironizează foarte bine epoca în care lipsa de cultură făcea să nu se poată descoperi impostura.

Iată scrisoarea :

„Amico mio !

Quando non te vedu simtu che moru, anima la mine e trista, non potu mangeare, non potu bevere la cafe ; — venite carro Rametoriano, venite che vi stringo in bracili mia.

La vostra per sempre
Rachelle Geamfredi"

Eroul are precum se vede ceea ce se numește tupeu. Această fanfaronadă îl face să comită imprudența de a se da drept prieten cu cei care au aruncat bombe contra caimacamului fiindcă fusese lăudat acel care comisese acea acțiune.

Însă Rămătorian e băiat de boier și ca atare posedă toate defectele tinerimii din clasa lui și mai cu seamă disprețul muncii. E o scenă foarte reușită acea dintre el și polițai, ultimul brutal și fără considerații pentru calitatea lui de nobil, primul căutînd să-și păstreze un fals aer de demnitate :

„— Spune-mi, domnule, cum te numești ? exclamă agentul poliției.

— Mitică Rămătorian

— Cum ai zis ?

— Am zis, domnule, că mă numesc Mitică Rămătorian.

— Ai părinți ?

— Am numai tată !

— Cum se numește el ?

(Aci interogatul spune numele solemn și întreg ca să intimideze)

— Se numește Ftore Vistier Bănică Rămătorian...

— Ce meserie ai ?

— Mă iartă, domnule, eu nu metahirisesc nici o meserie, numai proştii au meserii.

— Spune-mi te rog, cum trebuie să te numesc ?

— Numeşte-mă amploiat, om de litere, proprietar, dar nu mă trece între mitocani, căci sînt fecior de boier."

Aci avem de-a face cu o satiră socială.

O ultimă latură sufletească a tînărului fecior de boier este poltroneria. Dar şi această poltronerie nu e simplă ci ia forma unei adevărate tactici cu mai multe trepte pentru a putea scăpa de încurcătură. Şi la Venturianu găsim această laşitate care nu distruge însă orice prezenţă de spirit.

Arestat, pentru a fi complice cu cei care aruncaseră bomba contra caimăcamiei, Rămătorian e ameninţat cu tortura dacă nu mărturiseşte numele conspiratorilor. Prima atitudine a lui, după ce şi-a arătat cu emfază calitatea de fecior de boier, e o ţinută demnă cu care speră să impună. E bătut cu nuiele de salcie. Trece atunci la a doua treaptă defensivă. Se dă ca cel mai mare admirator al guvernului. Linguşeşte :

„Dar pentru Dumnezeu nu ştiu nimic, răspunse slujnicarul exprimînd durerea loviturilor prin o mulţime de contorsiuni comice şi bocituri femeieşti ; eu nu sînt liberal, răspunse falsul patriot ; sînt cel mai mare admirator al despotismului, iubesc din convincţie Regulamentul şi privilegiile şi sînt cel mai neîmpăcat inimic al Convenţiei".

Bătaia însă se repetă.

Atunci recurge la înduioşarea agentului prin plîns :

„ — În numele lui Dumnezeu, nu ştiu nimic, ai pietate de mine, domnule, că nu sînt vinovat, şi ca să mişte şi mai mult fiorosul agent, îi acoperi mîinile cu sărutări şi le stropi cu lacrămi".

Neizbutind să-nduplece nici astfel pe agent se acuză de inconştienţă : „singura mea culpă" — zice el — „e că strig şi eu libertate şi egalitate, dar să n-am parte de ce voi cere lui Dumnezeu, dacă am fost vreodată liberal".

În sfîrşit fiind pus la tortură, mărturiseşte... jurînd pe *onoarea lui* că conspiratorii sînt C.A. etc. şi dă amănunte — dar are grijă să numească pe oamenii cunoscuţi ca fiind cei mai onorabili.

Ca ultimă dovadă de tact Rămătorian îşi schimbă centrul de acţiune plecînd în provincie.

Cu aceste calităţi de caracterizare „Nenorocirile unui slujnicar" ar fi un roman însemnat dacă n-ar prezenta anume lipsuri. În ce priveşte eroul principal el e prea repede schiţat şi numai din date externe. Una din necesităţile romanului e aceea de a pune pe însuşi eroul de a-şi analiza stările sale sufleteşti. Rămătorian rămîne astfel un personaj mai mult de teatru decît de roman.

Acţiunea nu e destul de bine închegată. Pe de o parte introducerea cît şi multe părţi din cursul lucrării sînt prozaice dîndu-se definiţiuni în locul acţiunilor.

În capitolul I se defineşte în mod abstract deşi nu fără duh ce este slujnicăria.

Pe de altă parte unele întîmplări sînt neverosimile. Rezi, slujnica, pentru a se răzbuna pune pe amantul ei să urmărească pe Rămătorian ca spion ce a convenit împreună cu el să se facă spioană zicînd, destul de nefiresc :

„ — Primesc să fiu, spioană. Să trăiască spionajul."

Și tot această Rezi spusese cu cîteva clipe mai înainte:

„ — Dar asta este oribil. Este vînzare de suflet, pe care nu o voi săvîrși chiar dacă aș ști că voi muri de foame."

O altă slăbiciune pe lîngă desele interveniri ale autorului în aprecierea eroilor, mai este și atmosfera romantică în care este învăluită întreaga acțiune. Firește că această atmosferă dă uneori romanului o savoare comică particulară prin contrastul dintre solemnitatea dialogurilor și prozaismul personajelor. Dar uneori această nuanță umoristică nu apare și procedeul supără.

Iată vreo două exemple:

„Orologiul de la Bărăție suna cu lene și melancolie miezul nopții.

Fața necunoscutului se acoperi de o bucurie infernală . . . . . .

. . . . . .

Noul venit avea ochii negri și plini de o flacără infernală; privirile lui fixe și pătrunzătoare părea că caută o victimă de sfîșiat.

Agentul privi orologiul

. . . . . .

Jandarmi, faceți-vă datoria."

Cu toate aceste defecte „Nenorocirile unui slujnicar" rămîne o producție interesantă în istoria noastră literară.

CALDERON, *„JUDECĂTORUL DIN ZALAMÉA"* [1])

Gh. Călinescu
an. II, 1920

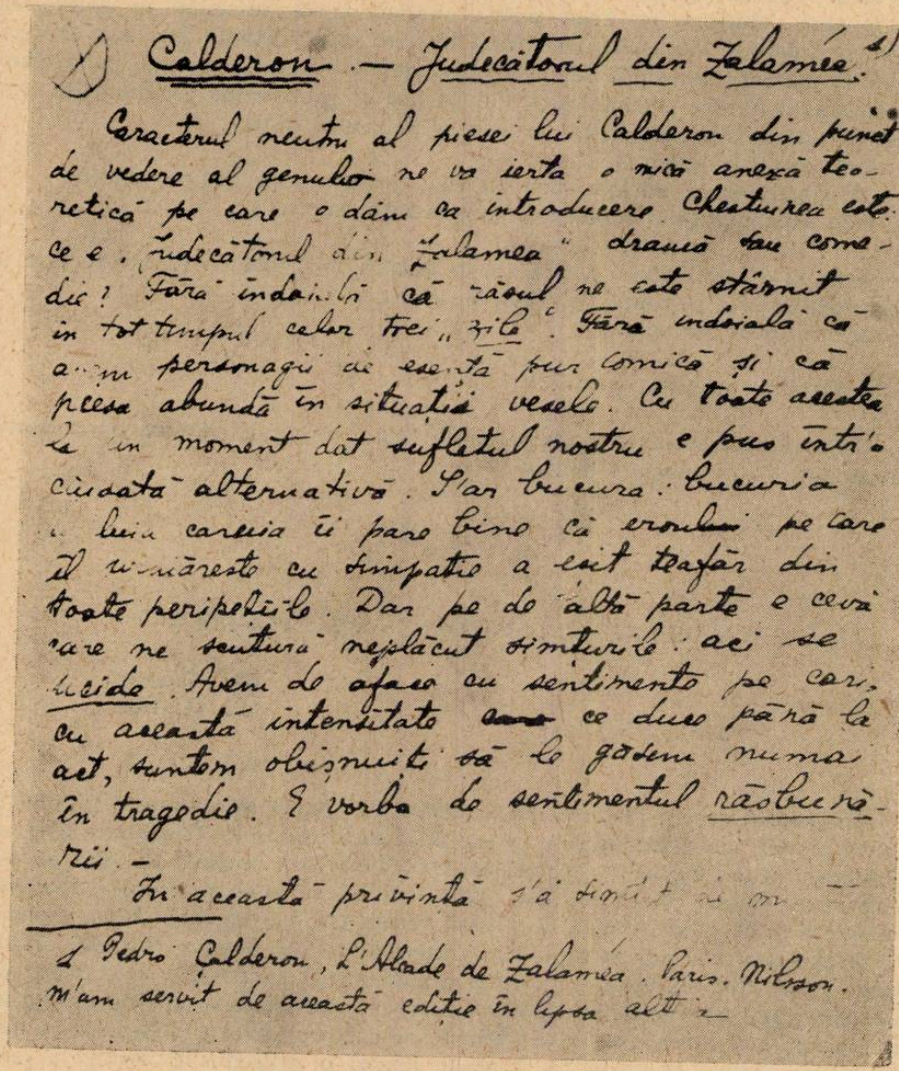
Caracterul neutru al piesei lui Calderon din punct de vedere al genului ne va ierta o mică anexă teoretică pe care o dăm ca introducere. Chestiunea este: ce e „Judecătorul din Zalamea" dramă sau comedie? Fără îndoială că rîsul ne este stîrnit în tot timpul celor trei „zile". Fără îndoială că avem personagii de esență pur comică și că piesa abundă în situații vesele. Cu toate acestea la un moment dat sufletul nostru e pus într-o ciudată alternativă. S-ar bucura: bucuria aceluia căruia îi pare bine că eroul pe care îl urmărește cu simpatie a ieșit teafăr din toate peripețiile. Dar pe de altă parte e ceva care ne scutură neplăcut simțurile: aci se *ucide*. Avem de-a face cu sentimente pe cari, cu această intensitate ce duce pînă la act, sîntem obișnuiți să le găsim numai în tragedie. E vorba de sentimentul răzbunării.

În această privință s-a simțit de mult nevoia unei clasificări care să pornească de la considerațiuni intrinsece, iar nu de la simple accidente de formă.

---

[1]) Pedro Calderon, L'Alcade de Zalaméa. Paris. Nilsson. M-am servit de această ediție în lipsa alteia.

Bergson, între alţii, s-a încercat să dea o soluţie în această chestiune în al său „Essai sur le rire", broşură ce azi după douăzeci de ani şi mai bine pare să reprezinte pentru unii (mai cu seamă în Italia) programul unei noi estetici.



1) Calderon. — Judecătorul din Zalamea.

Caracterul neutru al piesei lui Calderon din punct de vedere al genului ne va scuti o mică anexă teoretică pe care o dăm ca introducere. Chestiunea este: ce e „Judecătorul din Zalamea" dramă sau comedie? Fără îndoială că „răul" ne este stărnit în tot timpul celor trei „zile". Fără îndoială că avem personagii de esenţă pur comică şi că piesa abundă în situaţii vesele. Cu toate acestea în un moment dat sufletul nostru e pus între cumpănă alternativă. S'ar bucura: bucuria [illegible] căreia îi pare bine că eroului pe care îl simpatizează cu simpatie a ieşit teafăr din toate peripeţiile. Dar pe de altă parte e ceva care ne scutură neplăcut simţurile: aci se ucide. Avem de afacere cu sentimente pe care, cu această intensitate ce duce până la act, suntem obişnuiţi să le găsim numai în tragedie. E vorba de sentimentul răsbunării. —

În această privinţă [illegible]

1) Pedro Calderon, L'Alcade de Zalamea. Paris. Nilsson. M'am servit de această ediţie în lipsa alteia.

Definiţiile pe care le dă Bergson acolo mi se par foarte nimerite. Ele au tocmai calitatea de a explica esenţa comicului şi tragicului după condiţii de conţinut.

Resolvînd problema în genere răspundem şi la întrebarea pusă la începutul acestei lucrări. Ceea ce caracterizează personajul comic în ce are el mai adînc

e absoluta lui inconștiență de propria-i ridicullitate. Latura lui individuală e formată dintr-un complex de acte mecanice și instinctive asupra cărora lumina autocriticii nu cade. Un personagiu de comedie nu suferă de propriul său defect și nu caută să se justifice. Patima care-l copleșește este cu totul imanentă individualității sale. A socoti avariția ca o patimă care te face să suferi înseamnă să o consideri ca transcendentă personalității tale, ca o fatalitate ce te copleșește, să fii conștient de propriile tale vicii. Eroul încetează de a mai fi comic.

Un exemplu din Caragiale: Doi prieteni stau la miezul nopții într-o berărie. Se apropie de ei un individ necunoscut care le cere voie să stea la masă. Individul e cam băut. Intră în vorbă cu toții. Prietenii află din propria lui gură și spre marea lor veselie că așteaptă pe nevastă-sa — femeie tînără și frumoasă — care trebuie să sosească în curînd cu trenul, însoțită de un tînăr șef de stație. Tinerii călători au compartiment rezervat. Individul povestește cu naivitate și fără umbră de gelozie iar prietenii se prăpădesc de rîs tocmai de inconștiența cu care el își arată ridicolul situației. Dar în curînd află că șeful nu e decît fratele nevestii sale. Prietenii nu mai rîd. Individul e conștient și el de ridicolul unei asemenea situații. Comicul a dispărut „Nu mai ai haz frate".

Dimpotrivă cîmpul de luptă al tragediei este conștiința. Eroii își dau seama de patimile lor. Nu le justifică mai niciodată, totdeauna caută să se împotrivească. Sfîrșitul: sînt tîrîți de ele fără voia lor. Oedip, Fedra se rușinează de incesturile lor. Învinuesc pe zei și se pedepsesc singuri. Se întîmplă și cazuri cînd patima găsește justificare în chiar ochii celui cuprins de ea. Personajul își dă seama de josnicia lui dar nu i se împotrivește: eroul abject.

De aci putem deriva o concluzie destul de importantă pentru caracterizarea celor două specie dramatice. Tragedia e de natură mai mult lirică și importanța coeficientului personal al individului scade în fața interesului psihologic pe care îl prezintă anume pasiuni în timp ce comedia dă mai multă amploare *caracterului* adică complexității de note instinctive și mecanice.

Caracterul nu luptă cu sine însuși ci cu mediul exterior. Patima lui el o numește altfel și-i dă o justificare teoretică: Ex. respectul proprietății la avar.

Judecătorul din Zalamea e un plebeu cu simțul onoarei extrem de dezvoltat. Trăiește însă într-o vreme și într-o țară care-i garantează foarte puțin această onoare. Pentru a-și păstra demnitatea în mijlocul vexațiunilor de tot felul Crespo dă dovezi de tenacitate și iscusință. Cinstea sa este în chip grav atinsă în persoana fiicei sale Izabela. Crespo se răzbună în modul cel mai crud și totuși cel mai legal din lume. Onoarea lui e salvată cu prețul vieții unui om și fericirii unei fete.

Aceasta e piesa. Nimic comic în acțiunea unui om ce luptă în contra unei nedreptăți. Sîntem în fața unui erou cornelian. Ideea de onoare este așa de exagerată încît întrece logica umanității. Omul a cărui demnitate a fost călcată trebuie să se răzbune, să-și capete satisfacții pe orice cale. Și se răzbună.

În „Judecătorul din Zalamea" aci stă și partea comică. Crespo e, cum am zis, un plebeu. Și ca atare nu poate avea potrivit cu mediul social în care trăiește veleități de demnitate exagerată. Este o contradicție între atitudinea lui de nobil castilian și îmbrăcămintea de țăran care vine de la cîmp. Firește, s-ar putea obiecta că ideea de umanitate justifică pe Crespo. Și aci ne-ar da dreptate și tendința satirică și moralizatoare a piesei. Însă pe de o parte trebuie să deosebim intenția morală de creația artistică iar pe de altă parte într-o operă

literară n-avem dreptul să judecăm un erou decît după morala mediului în care trăieşte. Un ţăran român, fie el şi deputat, care ar provoca în duel pe un personaj oarecare politic pe temeiuri de onoare ar fi indiscutabil ridicul. Nepotrivirea dintre starea socială şi pretenţiile unui individ e prin natură comică. Şi judecătorul din Zalamea stîrneşte ceva din acest comic.

Dar mai e şi altă latură oarecum ridiculă. Pentru a-şi păstra în societate un loc onorabil, Crespo nu vine numai cu pretenţii pe care şi le reclamă cu glas tare ci şi cu un anume *tact* care descoperă o parte mai adîncă din personalitatea sa. Pedro Crespo e un om şiret. În onoarea lui e ceva plebeian: Dorinţa de a fi socotit ca o persoană morală. În sufletul său însă aceste idei nu răzbat adînc. Simţul practic-plebeian e aşa de dezvoltat în el încît are puterea de a aştepta prilejul să se răzbune fără pericol pentru persoana sa. Ca orice om simplu confundă noblețea cu aparenţele ei. Un exemplu. Fiul lui, Juan, a comis o faptă care după morala sa rigidă va trebui pedepsită. El îi dă numai o soluţie aparentă:

„Crespo

Ajunge, zic; să-l duceţi de asemenea la închisoare.

Juan

Cum! aşa te porţi cu fiul dumitale!

Crespo

Nu l-aş cruţa nici pe propriul meu tată.
(Aparte) Îi asigur viaţa şi o să se zică cum că e un fel unic de a face dreptate.

Juan

Ascultă-mă; am rănit un trădător şi am vrut să ucid pe sora mea...

Crespo

Ştiu; dar n-ajunge s-o ştiu ca Pedro Crespo. Trebuie s-o ştiu ca alcade şi pe cale de anchetă judiciară. Trebuie să mergi la închisoare.
(Aparte) Va fi uşor să-l justific".

Această luciditate practică în mijlocul unei situaţii aşa de serioase, această dosire după legi şi specularea unei funcţii oficiale, acest formalism exagerat ce caricaturizează dualitatea sufletească datorie-iubire a eroilor cornelieni dă lui Crespo un colorit comic. În special rîndurile de mai sus ne amintesc pe vizitiul-bucătar al lui Harpagon care-şi schimbă hainele după trebuinţă.

În „Judecătorul din Zalamea" moare un om. Însă pe de o parte el e numai un simbol, iar pe de altă parte numai gravitatea pedepsei dă un aer tragic piesei căci pedeapsa în sine e cerută de însăşi logica faptelor. Episodul căpitanului nu formează centrul acţiunei şi prin urmare nu-i suficient să imprime un caracter serios piesei. Personajul tragic îl formează tot Crespo. La un moment dat copleşit de o durere faţă de care nu-şi mai poate păstra echilibrul, hotărîrea lui de răzbunare e aşa de neclintită încît depăşeşte marginile tactului. De aceea, pentru că

după cum am văzut tragicul și comicul se întîlnesc în același conflict, iar nu în episoduri diferite, vom numi comedie tragică „Judecătorul din Zalamea".

Din cele de pînă aci am avut o indicație generală și despre figura centrală a lui Pedro Crespo. S-o privim mai de aproape. Teatrul accentuează îndeosebi asupra laturii voluntare a sufletului omenesc. O analiză psihologică a actului de voință ne descoperă două elemente — între altele: unul teoretic și altul practic. Activitatea morală presupune principiile morale. Teatrul nu poate neglija această parte contemplativă a eroilor care le pregătește și explică voința.

Crespo își are și el „filozofia" lui și prin ea îl cunoaștem noi la început. Mai întîi are credința fermă în onorabilitatea meritului personal. E singurul bun al oamenilor fără naștere:

„Juan

De unde vii tată ?

Crespo

De la cîmp, fătul meu. M-am dus să văd cositul. Clăile sînt mărețe: de departe ai zice că sînt munți de aur; și aurul cel mai curat; toate stelele cerului l-au curățat... Vîntul e bun: gonește paiele într-o parte și grăunțele într-alta; *fiecare lucru își ocupă locul său după prețul și greutatea sa*".

sau

„Sîntem dintr-o rasă cinstită, curată dar de jos... Nu, nu; ce-ași cîștiga să cumpăr nobletea dacă nu cumpăr sîngele nobil?... Onoarea, fiul meu, nu se cumpără".

Pe lîngă asta filozofia lui Crespo mai prescrie resemnarea și răbdarea:

„Crespo, fiului său

...Fii modest; prudența va fi regula acțiunilor tale. Vei ști să suferi anume lucruri inevitabile împotriva cărora un orgoliu nebunesc se revoltă, fără să le poată schimba".

Cu această hotărîtă prețuire a vieții, lui Pedro Crespo nu-i trebuie decît energia de a se menține în locul pe care vrea să-l ocupe.

Și această energie ni se înfățișează la început și ca un lucru foarte firesc sub formă pasivă, *defensivă*. Țăranul șiret uzează de tact pentru a-și păstra aparențele. Al doilea articol al filozofiei sale îi dă măsura. Întîi evită atacurile posibile. O armată trece prin satul său. Un ofițer va fi înovartirat în casa lui: trimite pe fica lui Isabela într-un apartament îndepărtat. Al doilea procedeu e manevra dovezilor de politețe: Crespo va face pregătiri de primire a oaspeților săi ca și cînd ar fi vorba de o cinste deosebită ce i se face iar nu o consecință a poziționii sale sociale. Un exemplu tipic de acest fel de tactică: colonelul Don Lope, om plin de bruschețe cazonă, exagerată de dureri fizice, se poartă puțin urban cu Crespo. Acesta la fel. A doua zi Don Lope a devenit blînd, Crespo la fel:

„Don Lope

Observ un lucru, Crespo. Cu siguranță ieri mînia ți-a turburat mințile.

Crespo

Nu, domnule, niciodată ea nu mă face să mi le pierd.

Don Lope

Pentru ce atunci ieri te-ai așezat fără ca să-ți spun, și încă pe cel mai bun scaun ?

Crespo

Fiindcă nu mi-ați spus să stau ; astăzi că-mi spuneți n-aș putea s-o fac. Nu trebuie să fii politicos decît cu cei politicoși.

. . . . . .

Am luat ca regulă să înjur cu cei care înjură, să mă rog cu cei care mă roagă. Mă acomodez cu toate..."

Crespo face așa cum zice. Don Lope e supărat de nocturnele căpitanului care da tîrcoale casei :

„Don Lope

O ! asta nu se mai poate tolera ; e o nerușinare... (Dă un picior în masă și o răstoarnă)

Crespo

Da, într-adevăr e o nerușinare (dă un picior scaunului)".

Dar perfectul acord între voință și act îl vedem acolo unde onoarea sa e amenințată serios. Obiectul atențiilor sale este Isabela. Căpitanul care îi face curte organizează o serenadă, după alte tentative nereușite. Crespo e într-o situație dificilă. S-ar răzbuna, dar respectul pentru Don Lope îl oprește. Cîntăreții sînt militari și lucrurile ar ieși rău. E aici o scenă comică. Don Lope și Crespo ies amîndoi pe furiș pentru a goni pe insultatori deși fiecare promisese că nu va ieși. Tactul țăranului îi atrage prietenia colonelului. Armata pleacă iar fiul său Juan e primit în armată de Don Lope. Onoarea pare salvată, norii s-au risipit și o nouă latură nuanțează discret și completează sufletul lui Crespo : afecțiunea. Îi pare rău că Juan îl părăsește :

„Crespo

Aide, pleacă iute ; de ce te văd mai mult, de ce sînt supărat că ne părăsești.... Copilul ăsta m-a înduioșat. Mă silesc să-mi ascund emoțiunea."

Însă trăsătura individuală e mai puternică : „Dacă nu mi-aș fi dat cuvîntul !"... Vorba căpitanului : „Onoarea unui bădăran !" Am văzut numai prima treaptă a voinței lui Crespo, cea defensivă. Acum intrăm în partea sumbră a piesei. Tatăl Isabelei a fost dezonorat. Fata a fost răpită de căpitan. Urmează un moment de disperare nehotărîtă în care Crespo cere mai degrabă moartea. Dar deodată un calm hotărît îl stăpînește. Toată energia sufletească, toată prudența lui ia, acum cînd orice tactică de apărare a onoarei e de prisos fiindcă ea

a fost pătată, o directivă nouă și ofensivă. Se va răzbuna: ...„nu voi fi liniștit pînă ce nu va fi mort de mîna mea". O frază fără importanță prea mare dacă ar fi spusă cu mînie. Dar e spusă cu liniște lucidă. Aci stă adevărul sufletesc al „Judecătorului din Zalamea". Avem de-a face cu una dintre cele mai bogate și ample voințe din literatura universală. Să omori un om din răzbunare e ușor, dar e o dovadă nu de voință ci de opusul ei patima. Crespo caută calea cea mai bună, nu vrea să-și pericliteze propria-i onoare. Și iată că ocazia se prezintă prin numirea lui în demnitatea de alcad. Trei elemente se împacă acum în sufletul lui în chip desăvîrșit. Hotărîrea fermă de a se răzbuna născută din cea mai mare insultă ce i s-a putut aduce, un surd instinct optimist și viziunea celui mai nimerit mijloc de răzbunare. Crespo devine liniștit: actul pe care-l va comite mulțumește sufletul lui întreg. Acum intrăm din nou în comedie. Pedro Crespo nemaifiind pradă ideii de răzbunare și a mijloacelor lasă să iasă în evidență din nou inconștientul său plebeian: spiritul practic. Și mai întîi face o ultimă încercare. Cade la genunchii lui Don Alvar și-i propune (lucru nemaipomenit ținînd seama de mediul social) o căsătorie între el și Isabela pentru a-i reda onoarea răpită. Firește că nobilul Don Alvar refuză cu insulte la adresa bătrînului. Dar bătrînul știe că va refuza. Își face datoria și repetă de trei ori întrebarea. Să se noteze că această somațiune e tocmai dovada că vrea să ia cît mai repede *altă* soluție:

„Crespo

E ultimul dumitale cuvînt ?

Căpitanul

Da, bătrîn hodorog și plicticos.

Crespo

Va să zică nu mai e remediu ?

Căpitanul

Nici unul altul decît să taci.

Crespo

Nici unul altul

Căpitanul

Nu.

Crespo

BINE"

Acest *bine* închide în mod definitiv personalitatea lui Crespo. Noi știm ce se va întîmpla. Căpitanul *trebuie* să moară. Orice altă pedeapsă în afară de moar-

te este falsă fiindcă e mai mică decît motivarea. Piatra a fost rostogolită, va cădea pînă jos. Poate să vină Don Lope Figueroa, poate să vină şi regele în persoană căci căpitanul tot va muri. Murise cînd Crespo zisese *Bine.* Şi într-adevăr vine şi regele ca să confirme o pedeapsă cu toate aparenţele dreptăţii. Mai rămînea o singură notă care să dea coloritul definitiv. Crespo în deplina putinţă de a trece la act, prin mulţumirea onoarei pe de o parte şi simţului practic pe de alta, devine *sarcastic.* Face glume sinistre:

„Căpitanul

Tratează-mă cu mai mult respect...

Crespo

O! asta-i drept (algazililor). Duceţi-l cu respect la închisoarea oraşului, şi tot cu acelaşi respect puneţi-i fiarele la picioare şi un lanţ de gît; aveţi apoi grijă, cu acelaşi respect ce i se datoreşte, să-l împiedicaţi de a vorbi cu vreunul din soldaţii săi. . . . . (căpitanului). Şi, între noi fie zis, dacă găsesc declaraţiile tot aşa de dovedite, îţi jur, foarte respectuos, că am să pun să te spînzure."

E în acelaşi timp şi o notă de plebeism penal. Şi iarăşi căpitanul are dreptate: „puterea în mîinile unui bădăran".

Am văzut că figura pricipală are o personalitate deplin închegată. Şi atîta ajunge pentru a dovedi meritul piesei. E secundar să spunem că toate celelalte figuri au un colorit personal: Don Lope bruscheţea, Don Alvar dispreţul şi trivolitatea nobiliară, Juan imprudenţa juvenilă, soldaţii laşitatea.

Nu ne propusesem să dovedim meritul piesei ci să-l înţelegem.

Gh. Călinescu
1920

AL. RUSSO, *„CÎNTAREA ROMÂNIEI"*

„Cîntarea României" este singura operă a lui Al. Russo, cu caracter poetic, dacă lăsăm la o parte scurta însemnare de călătorie „Piatra Corbului". E şi cea mai cunoscută. Numai prin ea numele lui Russo este cunoscut publicului. Considerată ca un fragment cu totul aparte din opera sa, „Cîntarea României" ne pare un poem răzleţ în literatura noastră, prin care un scriitor îndrăzneşte să încerce plasticitatea şi muzicalitatea limbii precum şi adaptabilitatea genurilor culte la istoria naţională. Semnificarea atingătoare de anume probleme politice s-a rezolvat pentru noi într-un simbol vag al răstriştilor noastre seculare. Dacă istoria literară nu explică valoarea estetică a unei opere, fără îndoială că de cele mai multe ori o pregăteşte. Russo va trebui odată studiat *în toată opera* lui în

care „Cîntarea României" intră ca o verigă. Se va vedea poate atunci că Russo n-a fost un poet nereușit sau oprit în drumul creației ci un luptător cu ideea — și de aci inegalitatea și ocazionalitatea operei sale, pe care i-o impută unii — pentru care haina poetică a servit la un moment dat ca să dea putere sugestivă — și poate să și ascundă — unor idei de altă natură decît poetice.

A fost însă un temperament poetic. Sau poate — mai bine — a avut însușiri critice remarcabile unite cu o bogată cultură. Și un spirit critic își poate dispune întotdeauna reminiscențele sale literare în așa fel încît să dea iluzia unei creațiuni.

Vom vedea aceste însușiri ale lui Russo în „Cîntarea României" și intensitatea lor.

Primul lucru care ne izbește cînd citim „Cîntarea" este atmosfera neromânească a ei. Mișcările frazei nu corespund ritmului sufletesc național... Procedeele stilistice dau impresia unei traduceri dintr-o limbă cu altă logică decît cea românească. Aer oarecum fals au nenumăratele interogații cu care se încep mai toate strofele. Nu așa de false încît să negăm românismul general al operei, dar artificioase, spre pildă :

> „Ce zici ? Enicerii trecut-au Dunărea ? Tatarul pustietor împrăștie oare spaima de-a lungul țării ?
> Leahul călăreț venit-au să-și izbîndească de războaiele pierdute și Ungurul să-și adune oasele răsipite ale ostașilor săi ? Logodnicul cins-au au paloșul strămoșesc ?"

Aceste interogații constituiesc și una din principalele slăbiciuni ale poemului.

Un alt amănunt stilistic și el cam artificial și nu îndeajuns de adaptat limbii este monologul descriptiv sfărîmat. Poetul vede natura în momente vii care se succed și le descrie după același procedeu teatral al monologurilor cuprinzînd scene petrecute dincolo de culise :

„Colo... în vale... colo.... departe... mai departe... unde soarele se vede așa frumos... unde cîmpiile sînt strălucite... etc. sau :

Vîjie crivățul... se clatină pămîntul, răsun buciumele... oamenii se isbesc cu oameni... zalele cu zale."

În sfîrșit o altă notă particulară și cu totul nouă cel puțin pentru epoca în care scria Russo — nu pentru literatură — dar pentru limbă cel puțin — este enumărarea cu tonalitate funebră a calităților unei ființe sau lucru dispărute :

„Poporul tău era îndrăzneț ca vulturul, războinic și trufaș ca taurul neîngiugat..."

. . . .

„Și tu erai mîndră atunci, o țară nemîngăiată, feciorii tăi erau un neam bărbat... numele tău era vestit noroadelor, războinicii tăi erau vitejii vitejilor... dragostea moșiei întăria ca o zea de oțel latele lor pepturi și brațele lor erau tari... cîți căutau la tine te pizmuiau, și dușmanii tăi înșuși îți dau laudă..."

Aceste particularități vădesc necesitatea studierii operei lui Russo în legătură cu influențele probabile pe care le-a putut suferi de la literaturile străine.

Dl. G. Bogdan-Duică vede o asemenea influență ca venind de la Adam Mickiewicz. Nu cunoaștem scrierile acestui autor dar în treacăt remarcăm o înrîurire mai probabilă a lui Ossian pe care Russo l-a cunoscut fără îndoială pe acele vremuri de mișcare romantică.

Iată cîteva exemple din Ossian care vor ilustra cele trei particularități găsite la Russo:

Interogația:

„Stea strălucitoare, ce vezi tu în cîmpie?

. . . . . .

Nici o lumină binefăcătoare nu mă va conduce spre locurile unde este iubitul meu?

. . . . . .

Razele dimineții cînd vor veni să spulbere umbrele mormîntului? cînd vor veni ca să sfîrșească lungul somn al lui Morar?

. . . . . .

Arnim... de ce plînsul acesta?

. . . . . .

Pentru ce această adîncă tristețe, o, șef al insulei Gorma?"

(Să se vadă Russo: „Pentru ce curg lăcrimile tale?... pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară?")

Descripția sfărîmată (să se noteze că la Ossian proza e ritmată):

„E noapte; sînt singură pe această colină; fantomele furtunii se înmulțesc. Aud cum urlă vîntul în pieptul muntelui; torentul mărit de ploaie sapă dealungul stîncii..."

Panegiric:

„O, Morar! tu erai ușor ca cerbul colinei, teribil ca meteorul înflăcărat. Furtuna era mai puțin funestă decît mînia ta. Fulgerul strălucia mai puțin în cîmpie decît spada ta în mulțime.

. . . . . .

O fata mea! erai frumoasă ca astrul serii pe colinele Furei; corpul tău alb, fața ta albă..." etc.

Să se compare cu Russo:

„Tu erai mîndră atunci țară nemîngîiată... etc.

O altă influență vădită e aceia a Bibliei. Însă suflul biblic nu e îndeajuns de bine prins așa încît rămîne o nuanță exterioară și uneori plină de manierism. Dacă dăm la o parte invocări ca acestea:

„Domnul Dumnezeul părinților noștri. Mucenicii sîngelui tău..." foarte puține lucruri demne de remarcat rămîn. Poate tonul apocaliptic de prevestire. Încolo biblismul dă mai mult o atmosferă manierată și chiar supărătoare. Astfel:

„Numai pe tine, țară de jărtfă, pămînt de sînge și de durere, nu te cunosc... mare ț-au fost fala... dar amară îți este răstignirea... *Doamne, depărtează paharul...*"

Din cele spuse pînă aci se desprinde un defect fundamental al lui Russo: manierismul. Vom continua cu slăbiciunile pentru a prinde la sfîrșit valoarea adevărată a „Cîntării României".

Un poem de această natură cere o îndoită însușire: lirismul și puterea epică evocatoare. Lirismul lui Russo e de cele mai multe ori simulat prin dife-

rite procedee. Dar atît părțile epice cît și cele lirice au foarte deseori un defect comun: prozaismul sub ambele forme în fond și în expresie.

Prozaismul în expresie e mai rar. Apare acolo unde aluzia la evenimente contemporane e așa de vizibilă încît devine satiră. Cîteva exemple:

„și cei bogați și cei mai tari nu făceau ei singuri legea, *după cum le vinea lor mai bine*".

sau

„Cei mari și puternici au toate zilele spre a se *îngroșa* din asupririle creștinilor.

Iată un altul mai grav provenit dintr-o intuiție poetică necompletă:

„Pentru ce sălți, Dunăre bătrînă?" ..se întreabă Russo. — „Apele tale se umflă, sar în sus și vîjîe îngrozite".... *„Un turban se vede pe mal"*.

Tendința de a simboliza e dusă la extrem iar efectul e ridiculul. Dunărea care se înspăimîntă de un turban!

Se mai adaugă apoi felurite procedee stilistice din care cel mai frecvent este antiteza:

„Mahomet ia locul lui Hristos... Sabia și Coranul duc robia după dînsele..... Leii făcutu-s-au miei?"

Lăsăm la o parte leit-motivele.

Mai frecvente sînt prozaismele de fond. Înțeleg prin ele lipsa imaginii senzaționale și emoționale și înlocuirea ei cu abstracțiuni. Aceste abstracțiuni sînt dese la Russo. Nu e o dovadă numaidecît de incapacitate poetică. Scriitorul vrea să lumineze public în anume direcțiune. Uneori forma poetică e admisibilă, altă dată nu.

În ultimul caz, scriitorul își expune *ideea* în mod direct nu prin sensibilizarea ei. Russo expune o constatare comună asupra libertății în stat. Libertatea nu presupune autonomia completă față de o autoritate ci consimțirea voită la legi fixe și egale. Făcea o imputare acelor români care nu înțelegeau bine rostul organizațiilor sociale înaintate. Iată cum sună constatarea în „Cîntarea României":

„Cel ce nu cunoaște nevoia legii, nu cunoaște ce e slobozenia, căci nu poate fi slobozenie fără lege... și acel ce nu se ține de duhul legii se leapădă de slobozenie".

E un prozaism, scuzabil prin rostul lucrării, dar prozaism.

Strofa 17 e un prozaism prelungit.

Aceste constatări de ordinul ideologic duc la o serie întreagă de *cugetări* în legătură, în genere, cu viața socială. Vrea să spună de pildă că în istoria societăților se observă două fenomene: cel de cotropire a bunurilor altuia și cel de revoltare contra nedreptății:

„Lumea întreagă are tot o poveste... strîmbătatea care se lăcomește la bunul altuia și sărmanul care sfarmă funea cel strînge".

Pe altele prin concizie le-am numi aforisme:

„Din această frămîntare a popoarelor se naște o fiară... Robia".

„Lupta întărește pe cel slab.
Primejdia mărește pe cel tare.
Tot bunul are nevoile sale.
Ghimpul se ascunde sub floare.
Nu aurul este bogăția neamurilor,

Nu neavutul este sărăcia oamenilor.
Avuţiile de aur sînt peritoare.
Sărăcia harnică e o bogăţie.
Munca e o bogăţie vecinică".

Ce de prozaisme în cîteva rînduri. Russo însă aceasta voia să spună şi nu cele cîteva fragmente poetice pe care le-a scăpat de sub pană.

Aceste cugetări le găsim şi în altă parte la Russo. De aceia accentuam la început necesitatea studierii în întregime a operei lui Russo.

În „Cugetări" (Opere complete) găsim rînduri ca aceste :

„Libertatea nu poate totodată să fie binele suprem şi să sufere arbitrariul"

. . . . . .

„Nu bunele legi, dar bunii judecători apără altariul libertăţii..."

etc. etc.

Care sînt meritele „Cîntării României" ?

Întîi de toate un puternic şi plastic suflu epic. Russo poate simboliza în descrieri pline de coloare şi nerv mişcări mari ale popoarelor, îndeosebi războiul. Atunci omul se pierde cu totul în mijlocul naturii şi furtuna devine aspectul total sub care se concretizează trecutul fără să fie bogat în imagini. Russo poate scoate efecte destul de puternice prin vigoarea frazei, prin energia celor mai româneşti cuvinte şi printr-un anume simţ al muzicalităţii :

„Vîntul de la miază noapte bate cu furie. Ceriul se întunecă — pămîntul se cutremură... în patru unghiuri ale lumii se văd înălţîndu-se stîlpi de flacără învăluită de fum".

Aci vocabularul reuşeşte să dea mai departe o atmosferă biblică de providenţă divină :

„...moartea seceră pămîntul ...întunecimea se îndeasă şi mai mult... tot neamul omenesc se frămîntă şi se zdruncină... urgia Domnului, dreptatea dumnezeiască trece pe pămînt pustiind".

Uneori tonul biblic e părăsit şi avem în faţă o baladă epică :

„Cine fuge acolo în vale cu brîul descins... cu turbanul desfăcut... cu pala sdrobită ? Sultanul cel fălos... Sultanul groaznicul !... Fugi".

Chiar şi o notă umoristică mai exagerată :

„Unde-ţi sînt voinicii, paşă cu trei tuiuri ?

În descrierile simple în care e vorba de redat frumuseţea veselă a naturii Russo e suficient. O notă mai originală aduce acolo unde traduce în proză versuri poporane ca :

Pe cîmpul Tinechiei
Pe zarele cîmpiei
Răsărit-au florile
. . . . . .
Şi-au scos badea oile
De-au umplut văile.

„Pe cîmpiile Tenechiei răsărit-au florile ? Nu au răsărit florile, sînt turmele multe şi frumoase ce pasc văile tale".

Acesta este unul dintre puţinele pasagii cu caracter *idilic*.

Lăsînd deci la o parte manierismul: repetiții, interogații, stil biblic nelalocul lui, cugetări, aforisme, prozaisme de formă, lipsă de unitate în compoziție și în sfîrșit o mulțime de sfaturi pe care noi le-am mai citat, ca de pildă:

„Noi săracii de legi, ca să păstrăm moștenirea aceasta, sau ca să luăm înapoi cînd ni s-au răpit, trebuie o mare stăruință și privighiere, jărtfe necurmate și o unire strînsă..."

Nu mai rămîne ca valoare pozitivă decît suflul epic al cîtorva strofe, plasticitatea imaginilor pe alocuri, puritatea limbii peste tot. Și cu aceasta am spus tot.

Gh. Călinescu
1921

G. TOPÎRCEANU — *„BALADA CHIRIAȘULUI GRĂBIT"*

Literatura umoristică e destul de dezvoltată la noi și ilustrată prin nume care rămîn. Cuprinde mai cu seamă proză și teatru. Topîrceanu e primul care aduce nota comică în poezie.

Literatura veselă e un gen care, cînd nu e coborît prin trivialitate și calambur, aduce o notă superioară lirismului. E genul poetic care are vizibile atingeri cu critica. El cere însușiri sufletești puțin comune. Întîi spirit de observație. Cere și o inteligență sclipitoare în fața căreia obiectul să apară cu proporții ridicule. Prin această accentuare asupra elementului critic, literatura umoristică apare tîrziu în viața literară a popoarelor: de obicei în epoca de maturitate. De multe secole Franța trăiește această perioadă.

Această literatură are și un defect: prin exagerarea laturii intelectuale, sentimentul dispare. De aci insuficiența lui. Atunci s-a născut o producție intermediară. S-au pus alături nota lirică și cea comică. La cei mai mulți a predominat lirismul iar comicul rezulta din satiră. Au fost și scriitori la care elementul comic a predominat. La noi Topîrceanu e dintre aceștia.

Sînt diferite trepte de comic. E un comic formal care rezultă din diformarea și împestrițarea vocabularului, din jocuri de cuvinte, din subînțelesuri obscene. Mare parte din comicul lui Caragiale e uneori de această natură exterioară.

Mai e și un alt comic, și-l numim impropriu astfel.

E un fel de atmosferă veselă în care scriitorul își îmbracă opera. Sînt povestitori cu duh, care au un fel de suflu comic după cum alții au un suflu epic sau liric.

Și în sfîrșit există un comic în care rîsul este efectul unei situații, unei stări sufletești privite prin ochiul critic al scriitorului. E comicul interior.

La Topîrceanu găsim puţin primele două feluri de comic: cel născut din formă sau din umor. Aveam pe cel din urmă produs de inteligenţa poetului.

„Balada chiriaşului grăbit" e cel mai tipic caz la Topîrceanu, de îmbinare a lirismului cu comicul. În celelalte bucăţi predomină de multe ori lirismul sau elementul descriptiv. Aci însă putem cuprinde în cîteva versuri toate calităţile poetului.

Fondul nu are nimic în sine care să determine o interpretare umoristică. E vorba de un sentiment omenesc serios pe care de obicei îl căutăm în poezia lirică. E acea nelinişte care cuprinde pe om şi-l face să nu-şi găsească loc. Acest sentiment sub formă exagerată l-au descris romanticii, şi în deosebi Chateaubriand. Căci la urma urmei eroul din „Baladă" nu e decît un René în alte condiţiuni. Scriitorul vrea să descrie această stare sufletească — cu proporţii romantice — la un burghez simplu. Pentru asta însă trebuia îngustat cadrul. Burghezul se mişcă într-o lume îngustă, banală şi aceasta trebuie să servească drept bază de acţiune. René se plimba din ţară în ţară, din continent în continent puntîndu-şi pretutindeni povara sa sufletească, eroul d-lui Topîrceanu, un biet chiriaş, îşi va purta geamantanul său din casă în casă pradă unui veşnic dor de noutate.

Această diformare, această micşorare a proporţiilor care ar conveni pentru un sentiment de această natură, disproporţia dintre fondul sufletesc şi personajul care-l întrupează dă naştere comicului. Lirismul rămîne sub formă de nuanţă melancolică.

Dar în expunerea acestei stări sufleteşti — acestui idealism fără tentă clară — trebuia să se ţină seamă de mentalitatea eroului. Şi autorul ţine perfect seamă.

Balada se deschide cu două versuri care ne vestesc numaidecît cu ce fel de atmosferă sufletească avem de a face. E o cugetare cu nuanţă de tristeţe. Dar şi comicul e vestit. Ritmul are sărituri prea sprintene care sfărîmă mişcările lente ale sentimentului. Iar după ce citim al treilea rînd în care aflăm că vorbeşte chiriaşul cugetarea ia altă înfăţişare. Sînt nişte observaţii asupra nestatorniciei lucrurilor exprimate în chipul cel mai firesc şi cel mai banal. Cugetarea se potriveşte cu eroul:

Trec anii, trec lunile-n goană
Şi-n zbor săptămînile trec.

Un îndemn necunoscut face pe chiriaş să se mute mereu. Un ideal vag îi face situaţia prezentă mereu nesuferită. E firesc ca în cadrul îngust în care trăieşte idealul nou să se concretizeze în altă locuinţă iar nemulţumirea prezentă să se întrupeze în pereţii odăii sale prea mici:

Eu nu ştiu limanul spre care
Pornesc cu bagajul acum,
Ce demon mă pune-n mişcare,
Ce taină mă-ndeamnă la drum.
Dar simt că m-apasă pereţii.

Chiriașul își vede idealul său subt o formă colorată, bătătoare la ochi. Îl frapează desigur fastul schimbător al decorurilor teatrale. Ar vrea ca și viața lui să se scurgă în acea fericire înșelătoare :

În scurtul popas al vieții
Vreau multe schimbări de decor.

Această notă se accentuiază și mai departe. De obicei vulgul nu are sentimentul naturii. Între o poză care înfățișează un colț de natură și între natura însăși, va alege poza fiindcă izbește mai puternic simțurile. Chiriașul lui Topîrceanu mai idealist vede într-un spectacol frumos din natură, o analogie cu o artă omenească idealizatoare : cu teatrul. Lui îi place deci peisagiul fiindcă i se pare că e la teatru :

Am stat la mansardă o lună.
De-acolo, de sus, de la geam,
Și ziua și noaptea pe lună
Priveam ca la teatru, madam !

Și acum, vorbind proprietăresei, sufletul chiriașului pribeag e năpădit de amintiri.

Își descrie pribegirile. Și zîmbim nu de simțirea lui, dar de chipul prozaic în care decurg evenimentele.

Plouă, vreme care stîrnește gîndurile negre. Chiriașul își ia geamantanul și pleacă în *tramvai* ca să ajungă la un *Conu* Mihai pe strada Berzei. În acest cadru îngust eroul este extrem de ridicul :

De-acolo, pe-o vreme ploioasă,
Mi-am pus geamantanu-n tramvai
Și-abia am ajuns pîn-acasă,
Pe Berzei, la conu Mihai.

Chiriașul își aduce aminte de casa lui Conu Mihai. Descrierea e dintr-un punct de vedere o admirabilă notare a caracteristicului și atmosferei sociale a unui peisaj. Dar e interesantă mai ales pentrucă zugrăvește sufletul eroului.

Remarcă un element de distincție pentru o locuință, ceva ce nu avea la etaj, grădina :

Țin minte și-acuma grădina.

Firește, s-a obișnuit după atîta timp să observe în amănunte : 1) ce calități are sau n-are casa ?

Ferestrele unse cu var

2) ce vecini are ?

În față sta coana Irina
Și-n curte un fost arhivar.

3) ce interior au acei vecini ?

Vedeai răsărind la olaltă
Un colţ luminos de ietac,
Pridvorul cu ederă naltă
Şi flori zîmbitoare-n cerdac.

Şi aci îşi aminteşte de o mică idilă cu fata arhivarului.

O notă discretă de seriozitate este introdusă prin imaginea colorată şi simplă a nopţii de primăvară :

Pe-atunci înflorea liliacul
Şi noaptea cădea parfumată
Umplînd de mirezme cerdacul.

Chiriaşul zice „pe-atunci" căci el nu remarcă aceste frumuseţi ale firii decît în legătură cu sentimentul său. Nu le preţuieşte în sine.

Şi-aduce aminte de fată dar nu e în stare s-o descrie. Admiraţia lui se traduce printr-o exclamaţie comună dar firească şi adîncă :

Şi-avea arhivarul o fată...

Nota simplă a eroului e prinsă aşa de bine încît autorul strică efectul descripţiei pure pentru a accentua o latură sufletească a sa.

Amintirea chiriaşului are în mod vădit un colorit poetic. Însă el nu ştie să aleagă din situaţia lui trecută numai elementele poetice ci se conduce ca toţi oamenii de felul său, de legătura dintre idei. Fata pe care o aşteaptă îi aduce aminte de arhivar iar arhivarul îi apare cu nota lui cea mai caracteristică pentru el care-l priveşte de departe :

Stam ceasuri întregi sub umbrarul
De flori, aşteptînd neclintit
(C-avea obicei arhivarul
Să sforăie noaptea cumplit).

Efectul e comic.

Acesta e piscul cel mai înalt din viaţa lui trecută. Restul îi apare în chip şters. Reţine însă notele cele mai bătătoare la ochi :

Şi-am stat la un unchi, pe Romană,
Ţiu minte... Dar unde n-am stat ?
La domnul Manuc, o persoană
Cu nasul puţin coroiat ;
La doamna Mary, pe Regală
(O, cum mă ruga să nu plec !
Mi-a scris chiar o carte poştală) ;
Pe strada Unirii la Sbeck ;
Pe Grant, lîngă birtul lui Sbierea ;
Pe Witing, pe Tei la Confort.

Amintirile se șterg. Din ele rezultă drept concluzie finală tot cugetarea de la început :

Și astfel durerile trec...

Chiriașul își ia din nou bunăziua întocmai ca eroii danteşti care se pun iarăși în mișcare după ce ne-au explicat cheia lor sufletească :

Rămîi sănătoasă, cucoană,
Că-mi iau geamantanul și plec.

După cum vedem autorul aci nu face altceva decît parodiază un sentiment serios, punîndu-l într-un raport nou. Nuanța sentimentală nu dispare cu totul. La aceasta ajută și elemente de natură curat poetică.

Meritul principal al bucății îl constituie adaptarea perfectă a unei stări sufleteşti la personalitatea eroului. Dacă figura chiriașului ar fi fost neglijată poezia ar fi rămas sau lirică sau însfîrșit umoristică însă rîsul ar fi fost stîrnit de elemente exterioare ca acela al nepotrivirii dintre fond și formă. În poezia așa cum se găsește avem și un personaj comic.

Autorul are un vădit spirit de observație unit cu darul de a nota în trăsături repezi. Cu cîte-va cuvinte avem un mediu, un tip, un sentiment.

Iată un mediu. O casă de boemi dezordonați. Acolo e firesc ca raporturile tradiționale între lucruri să dispară. Totul apare acolo cu aceiași importanță :

Mai sus într-o cameră mică
Făceau împreună menaj
Un moș, un actor și-o pisică.

Un tip de funcționar șters. *E domn, serios* și de la *Culte*. Ghicim banalitatea persoanei lui după cele două elemente remarcabile : ciocul și ghetele de lac :

Și-alături de ea un burlac,
Un domn serios de la Culte
Cu cioc și cu ghete de lac...

O idilă burgheză dar duioasă în simplitatea ei :

Pe-atunci înflorea liliacul
Și noaptea cădea parfumată
Și-avea arhivarul o fată...

Reverie :

Tîrziu cînd se da la o parte
Perdeaua, părea că visez.

Sentimentul de regret pentru trecut :

Străine privelişti fugare !
Voi nu ştiţi că-n inimă port
O dulce mireazmă de floare,
Parfumul trecutului mort...

Acest lirism dă poeziei lui Topîrceanu o savoare necunoscută pînă acum în literatura noastră.

Pe lîngă aceasta meritele lui sînt remarcabile în partea formală. În altă parte a ajuns pînă la manierism şi „Banvillism". Descripţia copleşeşte în alte bucăţi fondul sufletesc. Astfel în „Rapsodie de toamnă".

Dar această natură cînd nu e artificializată prin introducerea unui punct unic de vedere în alegerea caracteristicei, artificializare ce duce la manierism, este animată fie prin atribuirea sentimentelor umane naturii, fie stabilind între fenomenele ei raporturi care presupun o conştiinţă a finalităţii lor.
Astfel încît la Topîrceanu avem un peisagiu viu :

Şi-auzind din depărtare
Vocea lui tiranică
Toţi ciulinii pe cărare
Fug, cuprinşi de panică...

Un peisagiu comic :

De emoţie, în surdină
Subt un snop de bozie
O păstae de sulcină
A făcut explozie.

Şi un peisagiu feeric :

Brazii stau s-o ia la fugă...
Printre trunchiurile rare,
S-a ivit pe-o buturugă.
O cumplită arătare...
Dar nu-i nimeni să-i zărească
Trupul hîd şi deşirat,
Faţa galbenă de iască,
Nasul — ciot de brad uscat...

Am insistat asupra caracterului eminamente descriptiv al lui Topîrceanu pentru a pricepe rostul celor cîtorva note prea poetice care intră în comica „Baladă a chiriaşului grăbit" precum şi valoarea obiectivă pe care trebuie să le-o dăm. Iată un exemplu de natură artificializată :

Am stat la mansardă o lună
De-acolo, de sus, de la geam,

Și ziua și noaptea pe lună,
Priveam ca la teatru, madam !
Cînd luna-mi venea la fereastră,
Orașul părea că mă chiamă
Să-i văd în lumină albastră
Fantastica lui panoramă.

Notă de feerie dar mai puțin evidentă din cauza amănuntelor de natură prozaică ce o lasă puțin în umbră avem și în versurile următoare

Vedeai răsărind...
. . .
Pridvorul cu iederă naltă
Și flori zîmbitoare-n cerdac
Pe-atunci înflorea liliacul
Și noaptea cădea parfumată
Umplînd de mirezme cerdacul, —
. . . .
Stam ceasuri întregi sub umbrarul
De flori, așteptînd neclintit
. . . . .
Tîrziu, cînd se da la o parte
Perdeaua, părea că visez.

Să se noteze că acest colț de natură nu e tratat independent ci în legătură cu anume sentiment de fericire și e cu atît mai idealizat cu cît apare prin vălul cețos al amintirii.

Această triplă însușire: comicul interior, lirismul și sentimentul naturii în legătură cu viața noastră sufletească fac din „Balada chiriașului grăbit" un mic cap de operă.

Gh. Călinescu
1921. —

G. CĂLINESCU ÉTUDIANT

RÉSUMÉ

O. Papadima présente les travaux effectués par G. Călinescu, étudiant, à la chaire de littérature roumaine et d'esthétique littéraire du professeur M. Dragomirescu, pendant les années 1919—1921. Ce sont les analyses littéraires de certaines œuvres de la littérature roumaine, tels : *Nenorocirile unui slujnicar* (Les mésaventures d'un coureur de bonniches) de N. Filimon, le poème *Cîntarea României* (Le chant de la Roumanie) de Al. Russo, *Balada chiriașului grăbit* (La ballade du locataire pressé) de G. Topîrceanu, ainsi qu'un drame appartenant à la littérature mondiale : *Judecătorul din Zalameea* (L'Alcade de Zalamea) par Calderón. O. Papadima étudie la personalité du critique et de l'historien-litté-

Notă de feerie dar mai puțin evidentă din cauza amănuntelor de natură [illegible] ce o lasă puțin în umbră aveau și în versurile următoare

Vedeai răsărind...

Pridvorul cu iederă naltă
Și flori zâmbitoare 'n cerdac —
Pe-atunci înflorea liliacul
Și noaptea cadea parfumată
Umplând de mirezme cerdacul, —
— — — —
Stam ceasuri întregi sub umbrarul
De flori, așteptând neclintit
. . . . . .
Târziu, când se dă la o parte
Perdeau, părea că visez.

Să se noteze că acest colț de natură nu e tratat independent ci în legătură cu anume sentiment de fericire și cu atât mai idealizat cu cât apare prin vălul cețos al amintirii

—

Această triplă însușire: comicul interior, lirismul și sentimentul naturii în legătura cu viața noastră „nefleteșică" fac din „Balada Chiriașului grăbit" un mic cap de o[illegible].

[illegible]
921

raire dès le début de sa formation, par rapport au système esthétique de M. Dragomirescu et surtout, par rapport aux opinions que G. Călinescu lui-même, parvenu à sa maturité, exprime sur les même œuvres. O. Papadima met également en relief les particularités de style qui annoncent le futur virtuose.

ГОДЫ СТУДЕНЧЕСТВА

РЕЗЮМЕ

Овидиу Пападима описывает семинарские работы, выполненные Дж. Кэлинеску в 1919—1921 гг., когда он был студентом на кафедре румынской литературы и эстетики у профессора Михаила Драгомиреску. В этих работах содержится литературоведческий анализ нескольких произведений румынской литературы: стихотворения Д. Замфиреску «Гефсиманцы», рассказа Н. Филимона «Несчастья одного служаки», поэмы Ал. Руссо «Песнь Румынии», «Баллады о спешащем жильце» Г. Топырчану, а также драмы Кальдерона «Саломейский алькальд». Овидиу Пападима прослеживает источники формирования индивидуальности будущего критика и историка литературы в соотношении с эстетической системой М. Драгомиреску и особенно — в соотношении со взглядами самого Дж. Кэлинеску периода его зрелости, с его оценкой своих ранних работ. Овидиу Пападима подчеркивает также особенности стиля, предвещающие будущего виртуоза пера.

DIRECTORUL NOSTRU

DE

MIHAI NOVICOV

Dintre variatele activităţi cărora George Călinescu li s-a dedicat cu inepuizabilă generozitate, aceea de director al unui institut de cercetare ştiinţifică e, poate, mai puţin cunoscută. Pentru că n-a fost publică, în sensul strict al cuvîntului şi, indiscutabil, de loc spectaculoasă. Dar a fost una căreia îi rezerva destul de mult timp, în orice caz nu mai puţin decît altor îndatoriri obşteşti. Aceia care l-au cunoscut pe Călinescu numai prin ceea ce publica vor fi tentaţi, poate, să creadă că, împărţindu-se între atîtea preocupări, ilustrul erudit se mărginea doar să asigure îndrumarea generală a activităţii ştiinţifice, lăsînd problemele organizatorice şi administrative în seama colaboratorilor, în care avea o încredere totală. Dar nu este aşa. Adeseori repeta că activitatea unui institut de cercetare ştiinţifică e un tot indisolubil, din care cauză el ca director trebuie să rezolve personal toate problemele ce intră în competenţa sa. Noi, aceştia mai mici, cîteodată încercam să-l înşelăm. Generoşi, voiam să-i economisim energiile, timpul. Îl protejam de avalanşa treburilor birocratice. Nu se supăra, în cele mai dese cazuri se făcea chiar că nu observă, însă din cînd în cînd ne prevenea, străpungîndu-ne cu privirea lui pătrunzătoare, dar şi mîngîindu-ne cu zîmbetul lui cuceritor: „ce credeţi că nu ştiu ce faceţi voi şi cum aranjaţi cu cei din secţie să aplicaţi ştampila rotundă de acolo? Ştiu tot, dar vă las, să nu vă apucaţi însă..." De ce anume ne era interzis să ne apucăm nu preciza, trebuia s-o înţelegem singuri...

Iată deci cum pe nesimţite am alunecat pe panta amintirilor. Şi nici nu se putea altfel. Să scrii un articol „ştiinţific" despre o latură a activităţii lui George Călinescu, atît de impregnată de personalitatea sa şi să nu evoci tocmai această personalitate, cu zvîcnirile şi întoarcerile ei capricioase, imprevizibile?... Să nu-l aşezi pe director în capul mesei celei lungi din sala de şedinţe, să nu evoci în primul rînd tocmai aceste şedinţe pe care le-a prezidat cu intangibilă regularitate timp de peste cincisprezece ani, să nu vezi capul său leonin, privirea neastîmpărată ce se opreşte iscoditoare ba asupra unuia, ba asupra altuia dintre colaboratori, mişcările largi ale mîinilor, să nu-i auzi vocea, cu atîtea

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, P. 555—563

modulații, prin care parcă seconda și sublinia întorsăturile cutezătoare ale gîndirii ?...

Spuneam că directorul Institutului de istorie literară și folclor se ocupa de așezămîntul științific ce a fost încredințat conducerii sale, rezolvînd personal toate problemele, de la cele de concepție pînă la cele mai mărunte treburi administrative. Și, de bună seamă, stărui în această afirmație pentru că de ea mi se leagă și o amintire, una tragică, poate cea mai tragică..., a zilei cînd l-am vizitat pentru ultima dată. Auzisem că-i e rău, că a început să-l părăsească și proverbiala sa forță de muncă, mai mult chiar, că se exprimă greu... L-am găsit totuși înviorat în urma unui nou medicament ce-i fusese administrat... Dar, într-adevăr, vorbea puțin... Pentru prima dată, întîlnindu-ne, vorbeam mai mult eu, iar el asculta. Eu căutam să fac în așa fel ca el să nu observe, îi povesteam noutățile din lumea literară, le comentam, pe cît se poate, așa cum le-ar fi comentat el, și Călinescu aproba, plasînd din cînd în cînd cîte o precizare plină de spirit. S-a sculat chiar, s-a așezat la masă. Văzîndu-l atît de bine dispus, doamna Călinescu, care era și ea de față, i-a amintit de hîrtiile de la Institut, aduse pentru a fi semnate. — Dă-le-ncoace, a spus, și a început să semneze. Călinescu întotdeauna semna caligrafic, și nu o făcea doar din obișnuință, dar și din convingere. Mi-am putut da seama de acest lucru. Observîndu-mă o dată că am semnat indescifrabil nu știu ce hîrtie, m-a apucat prietenește de braț și mi-a zis : — „Ascultă, Novicov, nu știam că ești și îngîmfat..." Și m-a lecuit pentru toată viața... Iar în ziua aceea de iarnă, într-o cameră de spital, semna tot așa, așezînd temeinic literă lîngă literă. Se vedea că-i era greu, că făcea eforturi, dar nu cred că vreun grafolog ar putea găsi ceva deosebit în această ultimă semnătură a lui... Cînd a terminat, am avut curiozitatea să mă uit ce fel de hîrtii i s-au trimis... Și m-am îngrozit — era o propunere de clasare a unui număr de trei prosoape... Călinescu se vede că m-a ghicit, mi-a zîmbit complice și a observat ironic : — Uită-te cu ce trebuie să mă ocup, cu clasarea unor prosoape..." Și totuși mi-am dat seama perfect că iscălitura i-a făcut bine : s-a simțit din nou la Institutul pe care-l considera, întotdeauna, ca o prelungire a casei sale și ca atare se ocupa de el ca de-o a doua casă a sa, cea științifică, iar dacă era așa, era firesc să-i poarte de grijă din toate punctele de vedere, inclusiv asigurarea cu prosoape noi...

Se va putea spune, probabil, că m-am abătut de la subiect. Nu cred. Pentru că, dacă e vorba de a se comunica unor neinițiați cum concepea Călinescu conducerea unui Institut de istorie literară și folclor, cu aceasta trebuie început — cu constituirea aici a unei familii intelectuale, directorul fiind nu numai director, nu numai profesor, cum i ne adresam noi toți, dar și părintele ei spiritual. Ca să ai dreptul să aparții acestei familii trebuia să îndeplinești anumite condiții, să-ți iei — cum s-ar zice — anumite angajamente. Iată de ce, începînd cu ceea ce cerea Călinescu colaboratorilor săi, abordăm implicit și tema, întrucît opera de formare și de educare a unor noi contingente de cercetători literari a constituit una din componentele principale ale activității directoriale a lui G. Călinescu.

Profesorul ne cerea în primul rînd onestitate ştiinţifică. Se opunea întotdeauna cu fermitate oricărei documentări indirecte. În domeniul cercetării literare, „obiectul" trebuie întotdeauna consultat personal de cercetător. Cineva care se încrede în receptivitatea altora nu poate da o lucrare serioasă. De aceea, tinerilor care veneau la Institut le recomanda în primul rînd să se iniţieze în ceea ce am putea numi tehnica despuierii izvoarelor. Îi trimitea la arhive şi biblioteci, le dădea să facă bibliografii şi să descrie manuscrise. Pe fiecare îl întreba : — Ştii să descifrezi un manuscris chirilic ? Dacă nu ştia, îl îndemna să înveţe : un cercetător al literelor române trebuie să ştie să citească orice document al istoriei culturale a poporului, şi cum românii secole de-a rîndul au scris cu litere chirilice, cunoaşterea acestei slove e indispensabilă oricui. Pe de altă parte, se opunea cu delicateţe, dar ferm, tendinţei fireşti a unor tineri de a se angaja dintr-o dată în comentarea capodoperelor literare. În acest domeniu circulînd numeroase comentarii de autoritate, există întotdeauna pericolul compilaţiei corecte, care, necombătut la timp, putea să devie fatal pentru formarea viitorului om de ştiinţă. Pentru că onestitatea ştiinţifică presupune în primul rînd independenţă ; e preferabil ca un tînăr să spună ceva modest despre un scriitor modest, decît să se aventureze în domenii prea umblate de alţii. Din acelaşi motiv nu încuraja tendinţa unora de a cerceta exhaustiv literatura critică înainte de a se apuca de redactarea unei teme. Întotdeauna, cu umor, îl prevenea pe cel în cauză : — Doar nu mă interesează să aflu de la dumneata ce a spus cutare sau cutare, ci să-mi dau seama cît şi cum receptezi personal.

Obiceiul unora de a camufla lipsa de idei personale cu aranjarea unui amplu şi umflat aparat critic îl enerva. A fost un duşman neîmpăcat al oricărei impoturi, al artificiilor de orice fel. Nu nega importanţa consultării literaturii critice, dar le punea în vedere celor tineri : trebuie să citeşti ce au scris alţii despre un scriitor numai după ce ţi-ai format o părere proprie întemeiată. Iar ca să ne obişnuiască pe noi toţi să cultivăm acest stil de muncă, iniţia adesea, în cadrul Institutului, exerciţii de acest fel : pentru o anume şedinţă (evident de sîmbătă) fiecare colaborator — de la cel mai proaspăt cercetător stagiar pînă la director — trebuia să citească acelaşi text (poeziile lui Panait Cerna, de pildă, sau cîte o nuvelă din *Decameron*), şi pe baza lecturii să scrie o pagină de impresii, dar fără să consulte vreun material critic. În şedinţă, directorul alegea : — Citeşte tu, sau tu... După cîteva lecturi, în timpul cărora făcea note pe o hîrtie albă ce o avea în faţă, Călinescu, considerînd probabil că intrarea în temă s-a făcut, începea explicaţiile sale. (Pe mine mă intriga întotdeauna cum făcea aceste notiţe — niciodată nu scria fraze întregi una sub alta, ci începea prin a însemna cuvinte izolate într-un colţ al foii, pe urmă apăreau altele într-un alt colţ, apoi la mijloc, între grupuri de cuvinte trăgea linii de legătură, unele cuvinte le sublinia, altele le încadra în cîte un dreptunghi...) Mi s-a părut, pînă la un moment dat, că însemnările acestea sînt un fel de joc menit doar să uşureze ascultarea, dar mi-am dat seama că mă înşel. Vorbind, Călinescu arunca mereu cîte o privire asupra hîrtiei şi parcă

marca mintal cuvintele, să nu uite ceva ; după şedinţă, cercetînd atent foaia, putem reconstitui arhitectura celor comunicate. Cu foarte puţine excepţii, şedinţele de sîmbătă se terminau cu cîte o expunere a directorului — aşteptată de noi cu explicabilă nerăbdare. Din aceste expuneri, mai ales, învăţam. E imposibil, evident, să fac aici un inventar al prelegerilor, unele, de bună seamă, erau improvizate, determinate de cîte o întorsătură neprevăzută a discuţiei, însă cele mai multe directorul le pregătea, dîndu-ne astfel lecţii superbe de conştiinciozitate. Oricît de familiară să-i fi fost problema a cărei discutare se anunţa pentru şedinţa următoare, Călinescu se pregătea, consulta din nou izvoarele, recitea ce scrisese înainte în materie, făcea însemnări noi. De aceea, chiar dacă, în fond, adică din punctul de vedere al ideilor principale, repeta ce a mai scris, expunerea întotdeauna suna inedit, ne cucerea prin noutatea ei structurală. Aceeaşi aplicaţie o cerea şi colaboratorilor. Dacă, ascultîndu-l pe cineva, îşi dădea seama că acesta vorbeşte cunoscînd obiectul din surse indirecte sau — şi mai rău — din auzite, îl întrerupea. Cu perseverenţă căuta să ne convingă pe fiecare că atunci cînd e vorba de literatură, de artă în general, orice comentariu, orice apreciere sau cercetare trebuie să se bazeze pe cunoaşterea globală a obiectului. Ascultîndu-l, îţi dădeai seama de ce în materia asta, a artei, cunoaşterea trebuie să fie întotdeauna tot atît de multilaterală ca şi cunoaşterea vieţii. Explicîndu-mi o dată de ce consideră că un anume scriitor n-are talent, oprindu-se brusc şi dînd din umeri, parcă pentru a sublinia că în acest caz argumentarea e superfluă, adăogă scurt : — Nu vede, înţelegi ? — nu vede... Într-un fel, acelaşi lucru îl cerea şi cercetătorilor : să nu înţeleagă doar, dar să şi vadă, să audă, să simtă, să intuiască... Ţin minte, într-o sîmbătă, pe cînd lucra la *Estetica basmului*, ne-a făcut o demonstraţie pilduitoare : pornind numai de la text, ne-a reconstituit pe o tablă interiorul unei camere din palatul nu ştiu cărui împărat. Fiind înscrise în plan o serie de lucrări despre opera lui Balzac, a venit o dată la Institut încărcat cu tomuri de literatură istorică şi economică, tomuri a căror consultare o considera necesară pentru înţelegerea mai completă a unor relaţii sociale evocate în *Comedia umană*. Îl indispuneau mai ales lucrările în care recunoştea tendinţa autorului de a scăpa prin fraze banale, neangajante, corecte în generalitatea lor, dar care trădau refuzul celui în cauză de a-şi lua răspunderea pentru afirmarea unui punct de vedere personal. Cîteodată chiar îl întrerupea pe cititor, exclamînd cu umor : — Nu înţeleg, iartă-mă, nu înţeleg, nu poţi să explici cu cuvintele tale ? Iar dacă cel întrerupt nu se intimida şi explica, deîndată era încurajat : — De ce nu scrii aşa ? E mult mai interesant. Orice cercetare literară era pentru Călinescu o deschidere către viaţă, ceea ce însemna că, teoretic cel puţin, putea fi continuată la infinit. Din această cauză, nu considera ca fiind definitive nici cele susţinute de dînsul într-o problemă sau alta. Nu o dată am asistat la incidente într-un fel hazlii, dar şi instructive. Combătut cu severitate pentru un anume mod de a pune o problemă, se întîmpla ca vreunul din colaboratori să se apere cu disperare.

— Dar ideea aceasta am împrumutat-o din cutare studiu al Dvs...

— Foarte rău ai făcut, — îi răspundea imperturbabil Călinescu — ți-am spus eu vreodată să transcrii ce am scris eu ? Scrie ce crezi dumneata. Și apoi : — De unde știi că azi n-aș scrie altfel ? Ca oricare creator de geniu, Călinescu avea ambiția să formeze o școală. Dar nu tolera mimetismul. Cu generozitate, căuta să ne transmită metoda lui de lucru, dar ne sfătuia în același timp să nu-l copiem.

Iar metoda aceasta consta, repetăm, în primul rînd în efortul susținut de cunoaștere din toate punctele de vedere a obiectului cercetat. În lumina acestui principiu esențial, pot fi mai bine înțelese variatele inițiative pe care le-a luat Călinescu în calitate de director al Institutului. Aproape de la început el a subordonat activitatea acestui for științific unui țel final : elaborarea unei noi istorii a literaturii române în spiritul ideilor călăuzitoare ale marxism-leninismului. Dar, în concepția lui Călinescu, abordarea unui obiectiv științific de asemenea răspundere trebuia să fie foarte bine pregătită. O primă măsură ce se impunea era verificarea pe cît se poate exhaustivă a datelor istorico-biografice. În acest scop, a fost desfășurată o acțiune amplă : au fost despuiate arhivele, s-au făcut anchete literare la descendenții scriitorilor, deplasări la locuri de baștină ale scriitorilor și în orașele în care ei au petrecut cel puțin o parte a vieții lor. Aceste „călătorii științifice" au fost evocate și de Călinescu însuși și de mulți colaboratori. Aici aș vrea să adaog doar că ele au constituit și o parte integrantă a pregătirii noastre științifice. Călinescu nu concepea cum poți să cunoști opera unui scriitor fără să-i cunoști și izvoarele primare ; nu o dată ne repeta: — Nu poți să-l înțelegi pe Alecsandri fără să fi vizitat lunca de la Mircești, pe Eminescu fără să fi contemplat „natala mea vîlcioară, / scăldată în cristalul pîrîului de-argint", pe Creangă fără să te fi preumblat prin Humulești și fără să fi intrat, încovoindu-te, în bojdeuca de pe Țicău, pe Caragiale fără să fi cutreerat acele cartiere ale Ploieștiului pe care se mai păstrează patina vremii.

O a doua condiție pe care Călinescu o considera indispensabilă cercetării științifice în domeniul literaturii e *spiritul critic*. Pe această temă l-am auzit vorbind de cîteva ori, iar la diverse aspecte ale ei revenea mereu. De bună seamă, ar fi o cutezanță prea mare din partea mea să încerc a rezuma această latură a concepției fostului nostru director cu privire la modul în care trebuie condusă activitatea unui Institut academic, dar cred că sîntem datori a sublinia măcar cîte ceva din ceea ce am învățat în acei ani cînd am avut șansa rară de a ne afla în preajma ilustrului dispărut. I s-a imputat uneori lui Călinescu că ar fi depreciat, într-un spirit estetizant, unele laturi ale literaturii noastre. Afirmația nu este exactă. L-am auzit, în repetate rînduri, afirmînd că nu exclude din istoria literaturii și fenomene avînd o însemnătate mai mult culturală, întrucît se poate întîmpla — și ar putea fi citate exemple — ca o operă de valoare foarte modestă din punct de vedere artistic, prin ecourile ei să fi influențat dezvoltarea ulterioară a literaturii. Nu l-am auzit niciodată vorbind cu dispreț despre activitatea modestă de pionierat în orice domeniu. Ori de cîte ori i se întîmpla să audă pe cîte cineva perorînd malițios despre „greșelile" lui Alecsandri în „transcrierea" textelor fol-

clorice sau ale lui Kogălniceanu în publicarea cronicelor, se enerva şi repeta „din nou şi din nou" că însemnătatea operei celor doi înaintaşi e mai ales patriotică, constînd în aceea că ei au înzestrat cultura noastră cu instrumente de lucru fără de care progresul ei ulterior ar fi fost precar, dacă nu imposibil. Nu admitea ca un fenomen să fie apreciat cu o măsură care nu-i este inerentă. Dar cerea aplicarea aceloraşi principii şi în cercetarea literaturii ca artă. A semnala în istoria literaturii însemnătatea culturală al cărui fenomen îi părea firesc (pentru că în ultimă instanţă şi literatura unui popor aparţine culturii lui), dar nu admitea ca, pornindu-se de la însemnătatea culturală recunoscută, aceluiaşi fenomen să i se atribuie şi însuşiri artistice pe care nu le are. Cu alte cuvinte cerea cercetătorilor luciditate şi spirit de discernămînt, capacitatea de a simţi, pe cît se poate infailibil, semnele adevăratei arte. Asupra acestei idei revenea adesea. Spunea : —„Ca să poţi aprecia valoarea unui filon aurifer trebuie să fi dovedit în prealabil că ştii să deosebeşti aurul de falsele străluciri". Şi pentru ă-i înzestra pe colaboratorii său cu această capacitate indispensabilă, desfăşura o activitate educativă neobosită. O premisă necesară era, în acest sens, — după Călinescu — cunoaşterea şi frecventarea asiduă a culmilor creaţiei literare. Îl indispunea graba unor tineri de a se angaja în formularea de judecăţi de valoare în domeniul literaturii contemporane. O literatură curentă este în mod inevitabil un conglomerat de valori foarte deosebite ; în dezvoltarea ei, supusă atîtor influenţe imprevizibile, adesea ţîşnesc la suprafaţă valori false, efemere. Spiritul critic presupune şi independenţă faţă de fluctuaţiile modei şi faţă de criteriile de conjunctură, iscusinţa de a nu te înşela cînd ai de răspuns la întrebarea capitală : „cît aur autentic se află concentrat în cutare operă ?" Ceea ce însă presupunea exerciţiu, conceput de către Călinescu mai ales prin frecventarea clasicilor. Ne spunea adesea că poate fi un bun cercetător al literaturii naţionale numai acela care cunoaşte bine, aproape exhaustiv, măcar una din marile literaturi ale lumii : franceză, engleză, rusă, germană, italiană sau spaniolă. *Măcar una.* Despre necesitatea lărgirii orizontului cultural şi literar ne vorbea mereu. Nu cerea imposibil, cum s-ar zice — universalitatea exhaustivă, dar cerea oricărui cercetător literar stăpînirea criteriilor de comparaţie „de cel mai înalt nivel". Şi în această privinţă era implacabil. Cred că nu există în cadrul Institutului de istorie şi teorie literară nici un colaborator care să nu fi primit din partea lui Călinescu şi sarcina de a elabora o lucrare în domeniul uneia din marile literaturi ale lumii. Cînd credea că pe baza temelor elaborate, stagiul de „ucenicie" al vreunui tînăr la maturizat suficient, îi propunea şi cîte o lucrare privind opera vreunuia din clasicii literaturii române. Dar îl şi enervau obiecţiile acelora care susţineau că în cutare domeniu s-a scris pînă acum atît, încît e greu de adăugat ceva nou. Deşi personal era un asiduu cercetător al izvoarelor şi arhivelor, deşi pentru fiecare lucrare „se documenta" minuţios, nu aprecia pe acei care reduceau cercetarea literară la studiul hîrţoagelor, şi socoteau drept „descoperire" în materie doar precizarea unui amănunt biografic. Amator cunoscut al formulărilor paradoxale, Călinescu

mereu ne repeta că, dimpotrivă: „cu cît mai mult s-a scris într-un domeniu, cu atît mai multe şanse are un cercetător adevărat (cu alte cuvinte un creator) să adauge ceva nou, pentru că existenţa unei literaturi ample e un indiciu al lărgirii ariei cercetătorilor, iar cu cît mai largă e aria cu atît se nasc mai multe posibilităţi de a împinge cercetarea în direcţii mereu noi. Dar ca s-o poţi face trebuie să fii înzestrat cu spirit critic". Ca o consecinţă, îi îndemna pe colaboratorii săi să nu se limiteze la lecturi literare, ci, sistematic, să-şi lărgească şi pregătirea umanistică, să se familiarizeze, cu alte cuvinte, cu operele marilor gînditori ai tuturor timpurilor, de la Platon şi Aristotel pînă la Marx, Engels şi Lenin. În mod deosebit cred că ar trebui să fie subliniată constanţa cu care George Călinescu ne repeta că în zilele noastre un cercetător bun, în orice domeniu, trebuie să fie în primul rînd un bun marxist-leninist. Şi era întotdeauna gata să ne ofere, primul, exemplu. Studia operativ, cu stiloul în mînă, toate documentele partidului, se străduia să fie la curent cu dezvoltarea gîndirii sociale marxist-leniniste. În arhiva mea personală se află o scrisoare prin care G. Călinescu mă anunţa la 8 ianuarie 1951 că a început să traducă din *Teoria literaturii* a lui Timofeev „şi am pregătit o comunicare despre primele capitole. Nu mă pot sluji de traducerea altcuiva pentru că vreau să disting personal, în original rusesc, nuanţa definiţiilor". De altfel, despre vastitatea informaţiei pe care se întemeia în tot ce făcea vorbesc şi lucrările sale elaborate „în cadrul Institutului", cum ar fi *Estetica basmului*, de pildă. Pe acestea, totdeauna le citea în faţa întregului colectiv — tot în şedinţele de sîmbătă — aşteptînd cu bunăvoinţă observaţiile critice. Discuţia de înalt nivel intelectual era, în concepţia lui G. Călinescu, principalul mijloc de a se obţine creşterea continuă a nivelului ştiinţific, teoretic şi ideologic al muncii noastre. Dintr-o altă scrisoare, referitoare la un proiect de plan anual de cercetare, spicuiesc această frază ce-mi pare semnificativă: „fiecare trebuie să facă ceva publicabil şi în acelaşi timp să înveţe ceva". În concepţia lui Călinescu, latura propriu-zis ştiinţifică în activitatea Institutului şi latura educativă trebuiau să fie împletite indisolubil, să se completeze reciproc. Discuţia în colectiv, încheiată de regulă cu lămuririle şi îndrumările directorului, oferea din acest punct de vedere cadrul cel mai prielnic. Călinescu ţinea enorm la asigurarea atmosferei necesare unui schimb de idei elevat. Pînă şi interiorul Institutului, cu pereţii acoperiţi cu portretele inedite ale clasicilor, cu mobilă de stil şi vitrinele ce adăposteau documentele literare, parcă predispuneau către o conversaţie nu academică, ci realmente creatoare. Tot din acest motiv ţinea foarte mult la ţinuta stilistică şi a discuţiilor şi a lucrărilor noastre. De obicei, în ceea ce priveşte aprecierea materialului literar din punct de vedere estetic, G. Călinescu nu se amesteca în laboratorul colaboratorilor. Exprima punctul său de vedere dar nu-l impunea. Intransigent era numai atunci cînd i se părea că sînt încălcate principiile ideologice fundamentale ale politicii partidului, dar şi... în problemele de stil. Mai ales ne prevenea împotriva stilului umflat, fals patetic, abundînd de locuri comune, de simple parafrazări ale unor adevăruri fundamentale.

Aprecia, în schimb, eleganța, capacitatea de nuanțare, intelectualitatea stilului, respingînd însă cu aceeași fermitate prețiozitatea, complicațiile inutile, inconsecvența. Îi îndemna pe colaboratori să nu imite pe nimeni, să scrie clar, să caute expresia cît mai precisă pentru idee, să o coloreze ponderat cu metafore și epitete menite să-i sporească expresivitatea. Abuzul de metafore nu-l agrea, mai ales cînd bănuia pe cîte cineva că-l pastișează, dar socotea inadecvat științei literare și stilul prea sec, uscat, lipsit de incandescența apropierilor imprevizibile.

G. Călinescu a condus timp de peste 15 ani Institutul de istorie literară și folclor (azi de istorie și teorie literară), distribuind teme pentru lucrări colaboratorilor, conducînd discutarea lor în colectiv în diferite faze de elaborare, publicîndu-le apoi în buletinul Institutului. Roade ale acestei activități sînt și colecția revistei și colecția de documente ale Institutului, precum și o seamă de lucrări care încă n-au fost publicate. Tot sub conducerea lui G. Călinescu a început și publicarea tratatului în 5 volume al *Istoriei literaturii române*. Toate aceste rezultate sînt palpabile, pot fi prezentate la nevoie și statistic. Rezultatul principal însă nu se supune unei asemenea evaluări. Este ceea ce a lăsat marele nostru dascăl în sufletul fiecăruia dintre noi — convingerea că literatura patriei nu poate fi servită decît printr-o cercetare de viguroasă întemeiere științifică, realizată în spirit critic, prin confruntarea cu valorile cele mai de seamă ale culturii umane, în lumina ideilor călăuzitoare ale marxism-leninismului și într-un stil elevat, demn de epoca noastră, epoca marilor înfăptuiri socialiste. Abordînd teme noi din ce în ce mai îndrăznețe, discipolii maestrului se vor strădui nedesmințit să le trateze și să le rezolve în spiritul tradiției care s-a format la Institut în decursul anilor în care el a fost condus de George Călinescu.

NOTRE DIRECTEUR

RÉSUMÉ

En sa qualité de Directeur de l'Institut d'histoire littéraire et de folklore (aujourd'hui «Institut d'histoire et de théorie littéraire») de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, G. Călinescu se laissait guider par des principes qu'il tenait toujours devant ses yeux.

Ainsi, il considérait comme la tâche la plus importante de l'Institut, l'élaboration d'un traité de l'histoire de la littérature roumaine dans l'esprit de l'esthétique marxiste-léniniste. A ce dessein, il a initié de nombreuses actions préalables: recueil de documents et d'autres mathériaux informatifs, enquêtes littéraires, des recherches dans les différentes villes de notre pays pour recueillir des données sur la vie de l'écrivain, etc. Une autre préoccupation constante de G. Călinescu c'était l'éducation des jeunes collaborateurs dans un esprit scientifique, relevé. Il exigeait d'eux: persévérence dans les recherches scientifiques, esprit critique, tendance continue à élargir leur horizon culturel et

littéraire, principes idéologiques comme point de départ dans leur activité, effort pour cultiver un style élégant et nuancé.

Quoique bien souffrant pendant les dernières années de sa vie, G. Călinescu a conduit personnellement et sans interruption le travail de recherche scientifique de l'Institut.

НАШ ДИРЕКТОР

РЕЗЮМЕ

Как директор научного Института по истории литературы и фольклору (в настоящее время носящего наименование Института истории и теории литературы) Академии Социалистической Республики Румынии, Джеордже Кэлинеску руководствовался в своей деятельности несколькими основными принципами. Главной задачей Института он считал составление Трактата по истории румынской литературы в духе марксистско-ленинской эстетики. С этой целью им были осуществлены различные подготовительные мероприятия; собирание документов и других информативных материалов, литературные анкеты, научные исследования в различных городах страны в связи с биографией писателей и т.д. Другой постоянной стороной деятельности Дж. Кэлинеску было воспитание в духе научной ответственности его молодых сотрудников, от которых он требовал: упорства в научном исследовании, критического отношения к литературным фактам, последовательного расширения культурного и литературного горизонта, идеологической принципиальности, приложения усилий в виду развития тонкого и нюансированного стиля. Несмотря на недуг, который подтачивал его силы в последние годы жизни, Дж. Кэлинеску лично и бесперебойно руководил научной исследовательской деятельностью института.

PROFESORUL

DE

DINU PILLAT

Cariera de profesor universitar a lui G. Călinescu a început în 1937, cînd a fost numit conferențiar la catedra de estetică și critică literară, de la Facultatea de litere din Iași, ca succesor al lui Octav Botez. În prealabil, își luase doctoratul în litere, la aceeași facultate, cu o teză asupra manuscrisului eminescian *Avatarii faraonului Thlà*. Cursurile sale au produs senzație în Iași, de unde afluența la ele a unui auditor, care cuprindea studenți veniți de la toate facultățile. De-a lungul anilor cît a predat la Facultatea de litere din Iași, pînă la Eliberare, a ținut un *Curs de poezie* cu privire la dadaism, futurism, suprarealism și hermetism, a vorbit despre *Tehnica criticei și a istoriei literare*, a prezentat între altele o bună parte din capitolele care urmau să constituie monumentala sa *Istorie a literaturii române, de la origini pînă în prezent*, ca și acelea intrate mai tîrziu în volumul *Impresii asupra literaturii spaniole*. În toamna lui 1945, G. Călinescu a fost desemnat ca profesor titular la catedra de istoria literaturii române moderne, de la Facultatea de litere din București, catedră suplinită înainte, un număr de luni, de Tudor Vianu, în urma ieșirii la pensie a lui D. Caracostea. Deschiderea cursului a avut loc cu prelegerea *Sensul clasicismului*. Nici cînd, la nici un alt profesor, nu am văzut o afluență mai mare de studenți, săli debordînd de lume ca la el. La Facultatea de litere din București, G. Călinescu a început prin a vorbi despre Eminescu, prelucrînd — într-o versiune nouă — materialul monografiei publicate în cinci volume, între 1934 și 1936, pentru a trece apoi la *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*. Tot atunci, preluînd pentru un scurt răstimp suplinirea catedrei de limbă și literatură italiană, a ținut cîteva lecții memorabile despre Marino și Gongora, despre Sf. Francisc de Assisi și franciscanism, despre Petrarca. Dintre cursurile predate în anii următori, pînă în toamna lui 1949 cînd G. Călinescu s-a retras de la catedră pentru a se dedica în exclusivitate activității de director al Institutului de istorie literară și folclor al Academiei, cel mai interesant a fost acel cu privire la personajele lui Caragiale,

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, P. 565—572

intitulat *Domina Bona*, unde dialectica paradoxală a ideației sale atinge apogeul inventivității. Cu intenția de a lărgi orizontul cultural al studenților, trebuie menționat că a înțeles să vorbească la un moment dat despre Florian, Gessner și Bernardin de Saint-Pierre, autori de tranziție, pseudoclasici sau de-a dreptul preromantici, cu ecouri la noi în prima jumătate a secolului trecut. Cam la aceeași epocă, reluînd o temă predilectă, dezbătută de el și la Facultatea de litere din Iași, s-a ocupat pe larg, la orele de seminar, de *Universul poeziei*. Invitat din 1961 să țină ca profesor onorific prelegeri studenților din ultimul an de facultate a revenit temporar la catedră, pînă la îmbolnăvirea sa. Aci, a vorbit la început despre „megaloscopia" din versurile lui Alexandrescu, Alecsandri și a altor cîtorva poeți mai mărunți, contemporani cu ei, pentru ca apoi să consacre un curs special lui Eminescu și, în sfîrșit altul lui Creangă.

Dintre profesorii audiați pînă la G. Călinescu, îmi plăcuseră cu deosebire Vianu și Ralea. La curs, Vianu nu vorbea liber. În haine închise, cu o ponderе gravă în toată ținuta, așezat masiv la catedră, își citea prelegerile docte și laborios explicite, cu o voce plină, caldă, bine nuanțată. Lectura lui Vianu era de obicei atît de expresivă încît nu te cuprindea parcă niciodată acea senzație de monotonie, fatală atenției, pe care o resimți fără voie, la orele de curs citit. Rar profesor, de la ale cărui lecții să pleci cu notițe mai substanțiale ca de la ale sale! Și Ralea își ținea cursul stînd așezat la catedră, însă cu totul altfel. Nimic, la el, din atitudinea și gesticulația clasicului tip de profesor. O dezinvoltură de încîntător om de lume, stabilind de îndată nu știu ce raporturi de intimitate intelectuală cu sala. Ralea nu citea, ci vorbea. Vorbea cu o ușurință atît de mare, încît îți lăsa impresia că improvizează cursul pe loc. Prelegerile sale, adevărate „causerii", cucereau totdeauna prin mobilitatea de spirit, ca și prin petulanță aforistică. La catedră, G. Călinescu vorbea în picioare, aruncîndu-și uneori privirea pe o mică hîrtie cu însemnări, pe care o ținea în mînă. O voce cu variații periodice în ton, pe un diapazon al notelor de sus. Fizionomia vorbitorului nu rămînea niciodată convențional impasibilă, avînd dimpotrivă o mimică plină de subînțelesuri, la care se adăuga comentariul gesticular al mîinilor. Cînd îl ascultai pe G. Călinescu la curs sau oriunde în altă parte, nu puteai să nu fii impresionat de spectacolul oferit de procesul de gîndire al acestui om, care înțelegea să descopere sau să redescopere totul pe cont propriu, să vină cu un punct de vedere original în orice chestiune, să se exprime în planul ideilor cu puterea de sugestie pe care o revelă metafora în poezie. Dacă Vianu te îndestula iar Ralea te delecta, G. Călinescu era în schimb profesorul care te pasiona în cel mai înalt grad. Studenții îl admirau, pe drept cuvînt, cu o fervoare care mergea adesea pînă la cult. Nu încape îndoială că a reprezentat la facultate cazul unui „filozof-mit", ca și Iorga și Pârvan, pe care el însuși i-a definit ca atare în *Istoria literaturii române*.

La examene, G. Călinescu era departe de a face figura unui profesor pedant. Nu punea nici un preț pe memorie. Pretindea numai ca studenții să aibă o părere personală asupra autorilor citiți, să susțină

această părere cu inteligență critică. Își ieșea îndată din fire, dacă recunoștea în ceea ce i se spunea vreo formulă de manual. La examenul de la anul de curs cu *Domina Bona*, țin minte că a întrebat pe o studentă, cum îl vede ea pe Goe, din schița lui Caragiale. După un moment de perplexitate, cu ochii închiși, studenta în cauză a bîiguit : „— Goe este un Faust în embrion..." G. Călinescu a izbucnit atunci cu brațele în aer : „— O, spirit pedestru ! Ce-am vrut să spun la curs și ce s-a înțeles ! Debitînd lucrurile eliptic, cu candoare de papagal, totul sună aberant ! Am trăit să mă văd ajuns eu însumi un clișeu de opinie critică și încă la un mod abreviat, care mă face chiar mai stupid decît ipochimenii specializați în locuri comune ca autori ai manualelor de română..." Ce spusese, de fapt, G. Călinescu la curs, între multe altele, cu privire la Goe ? „Dacă am raporta acum pe Goe și pe Niculăiță (Minciună) ca copii geniali la Faust și Luceafăr ca genii mature, într-o pură ipoteză, atunci Niculăiță (Minciună), evident, reprezintă faza puerilă a Luceafărului, care, învins de experiență face un act de retragere care e un fel de sinucidere. Dimpotrivă, din turbulentul Goe ar putea să se nască Faust, cel care caută sensuri absolute în viață, fără a ocoli violențele și experiențele..." G. Călinescu nu a trîntit niciodată, la nici un examen, pe nimeni.

★

În scurtul răstimp cît i-am fost asistent la catedra de la Facultatea de litere din București, G. Călinescu mi s-a părut un om inaccesibil în ultimă instanță, puțin sociabil cu toată comunicativitatea de la prima vedere. Mai mult, la epoca de atunci, îl credeam și mizantrop. Peste un număr de ani însă, întîmplîndu-se să ajung a lucra din nou sub conducerea sa, de astădată la Institutul de istorie literară și folclor al Academiei, într-un colectiv restrîns de cercetători, constituit mai ales din elemente tinere, am avut surpriza de a vedea pe G. Călinescu mult mai apropiat și deschis cu toți din jur, umanizat într-un fel, ieșit parcă din rezerva de geniu solitar. Neavînd copii, a găsit în comunitatea tinerilor cercetători o mică familie, în cuprinsul căreia s-a complăcut, cu o expansivitate de sentiment, nouă la el. La Institut, l-am simțit cap de familie, în toată puterea cuvîntului, interesat vital de formațiunea intelectuală a copiilor săi adoptivi, care nu își dădeau însă totdeauna seama de aceasta, induși în eroare de instabilitatea sa de umoare, căreia îi cădeau victimă fiecare, pentru un moment, pe un motiv sau altul. G. Călinescu era un părinte autoritar, adesea chiar despotic, dar aceasta din exces de personalitate. La ședințele de lucru de sîmbăta dimineață, după ce asculta rapoartele de activitate sau lectura unui capitol gata redactat, după ce incita apoi pe toți la discuție asupra problemelor ridicate, lua el cuvîntul, vorbind singur timp de cîteva ore, cu o vervă cazuistă fenomenală, care îți ținea spiritul într-o stare de tensiune maximă. Afecțiunea aparent capricioasă, pe care o denota față de membrii Institutului, nu îl făcea totuși complezent cu nici unul din ei. Dimpotrivă, trebuie spus că G. Călinescu era exigent în cel mai înalt grad, nesatisfăcut aproape niciodată pe deplin de nici

o lucrare, enervat că geniul său critic nu se transmite copiilor sufleteşti în măsura dorită de el.

În excursiile de documentare, întreprinse sporadic, cu un autobus al Academiei, la locurile din ţară legate de viaţa marilor scriitori, cu opriri în drum şi la toate monumentele de artă din regiune, capul de familie al Institutului nostru se revela un ghid neobosit, cu resorturi de energie cît ale tuturor celorlalţi dintre noi laolaltă. Ştiam, din anii de asistent, că G. Călinescu nu spunea niciodată la curs sau la seminar ceva negîndit serios din timp, nefundamentat pe ample lecturi prealabile. Ajunsesem apoi să ştiu că şi pentru şedinţele săptămînale de la Institut se pregătea de fiecare dată, neînţelegînd cumva să divagheze în gol. În excursii, acelaşi scrupul de a fi totdeauna pe deplin edificat în materie. (În autobus, pe parcursul drumului, stătea în mînă cu ghidul turistic al ţării. Cînd am fost la mănăstirile din nordul Moldovei, avea cu el în geamantan cele mai importante lucrări de specialitate privind istoria artei noastre medievale. Cu prilejul vizitării Humuleştilor, ca şi a întregii arii geografice a copilăriei lui Creangă, umbla cu caietul de însemnări, planuri şi desene, din epoca anilor cînd se documentase la faţa locului, în vederea monografiei sale despre Creangă). G. Călinescu, a cărui curiozitate şi interes pentru tot ceea ce era de văzut nu slăbea o clipă, comenta fiecare lucru îndelung, impresionist şi totodată erudit. În ţinută de excursionist, cu şapcă, haină scurtă de ploaie, pantaloni bufanţi şi baston, îl mai am parcă sub ochi, cum ne conducea plin de nerv, investigînd metodic fiecare obiectiv propus. În excursii, unde eram împreună cu el zile întregi, de dimineaţa pînă seara, am avut prilejul să-l cunoaştem revelat în nişte ipostaze cu totul inedite pentru noi, ipostaze care veneau să ne indice complexitatea imprevizibilă a acestui om şi să contrazică deopotrivă reprezentarea lui ca „Jupiter tonans". Astfel, l-am văzut citind în palmă, cu o competenţă simulată de specialist în chiromanţie. L-am văzînd amuzîndu-se să pună la cale mici farse, cu porniri de copil ştrengar, după cum l-am văzut deosebit de amator să asiste la improvizări de fantezii comice. L-am văzut pregătindu-ne laborios o salată de icre, încredinţat că o face mai bine decît oricine. L-am văzut o dată, cînd se credea singur, în salonul unei case de odihnă, urcat pe un scaun, cum tot potrivea limbile unui ceas cu cuc, la orele cînd cucul trebuia să iasă pentru indicarea timpului, zîmbind încîntat de cîte ori îl vedea că se arată şi face: „Cu-cu!" Întorcîndu-ne cîndva de la Ipoteşti, din satul locului de naştere al lui Eminescu, ne-am oprit pentru masa de seară la Botoşani. Cum ştiam că G. Călinescu petrecuse acolo cîţiva ani din prima copilărie, urmîndu-şi tatăl vitreg, funcţionar la C.F.R., în deplasările de serviciu, pînă să ajungă apoi la Iaşi, unde a făcut şcoala primară, l-am rugat să-mi arate unde a locuit. După o oarecare şovăială, m-a luat cu el, fără să spună însă celorlalţi din grup unde se duce cu mine. A găsit locul, dar nu a mai putut să identifice casa, constatînd cu o perplexitate dureroasă că în ochii săi de copil aceasta avusese proporţii altfel de impunătoare. Faţă de imaginea păstrată în amintire, realitatea modestei locuinţe patriarhale de cartier provincial, cu care eram con-

fruntaţi, i se părea cu totul străină, de nerecunoscut. S-a întors tăcut, adînc cufundat în el. La restaurant, spre nedumerirea tuturor celorlalţi din grupul mesei noastre, a stat toată seara cu capul sprijinit în palmă şi privirea în farfurie, fără să mănînce nimic, în timp ce o pianistă bătrînă, care ţinea loc de orchestră, tot cînta ceva.

★

Ca membru în familia micii sale comunităţi de lucru de la Institut, m-am bucurat pînă la urmă de privilegiul de a intra şi în intimitatea cadrului domestic a lui G. Călinescu, de a fi primit la el acasă, fiindu-mi astfel dat să îl cunosc şi ca amfitrion. Locuinţa sa din Bucureşti, din strada Vlădescu 53, poartă amprenta fanteziei şi a gustului său, pînă în ultimul amănunt. Izolată printr-un zid de stradă, pe care trece tramvaiul 5, mica curte-grădină, configurată de el, are ceva neaşteptat mirific, la mijloc cu îngustul bazin dreptunghiular, prevăzut cu guri de havuz, pe de lături cu pergole, cu o vegetaţie umplînd tot spaţiul. De pe pragul casei, G. Călinescu îşi privea adesea opera de arhitect-grădinar cu binoclul întors, pentru a avea perspectiva unei prelungiri a planurilor, peste limita redusă a realităţii. În fundul curţii se află o parte din locuinţa propriu-zisă, partea constituită din salon, un mic hol intermediar şi birou. Mobila franceză de epocă, mai ales de stil „Aubusson" ; covoarele orientale, din care unele achiziţionate cu concursul de expert al prietenului Zambaccian ; diversele obiecte de artă aduse din China ; cărţile, care acoperă aproape trei pereţi ; marele număr de icoane pe sticlă ; tablourile de Andreescu, Luchian, Pallady, Petraşcu, Tonitza, Iser, Ciucurencu ; colecţia de păpuşi ; toate dau laolaltă interiorului o ambianţă de rafinament estetic. Cealaltă parte a locuinţei, construită mai recent, chiar de G. Călinescu ca arhitect, se află aşezată în stînga curţii, cum intri din stradă, cuprinzînd două încăperi suprapuse : jos, sufrageria, la fereastră cu colivliile cu peruşe şi canari, iar sus, dormitorul.

Cînd mă duceam la G. Călinescu acasă, pentru un motiv sau altul, eram totdeauna curios să-l văd ce face. O dată, l-am surprins pregătindu-şi nişte vopsele, după o formulă personală, din ouă şi nu mai ştiu ce altceva, în vederea pictării unei icoane pe sticlă. Altădată, stătea afară, urmărind înduioşat deplasarea greoaie a micii sale broaşte ţestoase, pe dalele de piatră din faţa casei. Altădată, l-am găsit ascultînd la patefon pe Laurence Olivier, în Richard al III-lea, cu textul lui Shakespeare în mînă, atent să prindă pronunţarea impecabilă a cuvintelor. Altădată, am rămas să-l aştept, pînă a sfîrşit de cîntat ceva la vioară, retras pe undeva. Altădată, nu m-a primit, nevrînd să mai vadă pe nimeni, pradă unei grele tristeţi, datorită faptului că se întîmplase să moară cîinele său Fofează, un „seidenpinch" extrem de inteligent şi sensibil, la care ţinea ca la singurul prieten adevărat. (Cînd a comandat lui Ciucurencu o copie după un nud de Tizian, a ţinut cu orice preţ ca în locul unde figura în tabloul original un cîine, să fie pictat însuşi Fofează.)

Mai interesant decît la curs şi chiar decît la şedinţele de lucru de la Institut, îmi permit să afirm că mi s-a părut G. Călinescu în ipostaza de interlocutor intim. Cînd stăteai de vorbă cu el, te simţeai de-a dreptul copleşit. Nu numai că nu puteai să deschizi gura, dar de la un moment dat parcă nici nu îţi venea să mai spui ceva, mulţumindu-te să asculţi, cu interesul prins pînă la tăierea răsuflării intelectuale. Declanşat de pretextul unui subiect adus în discuţie, G. Călinescu îţi împărtăşea cele mai neaşteptate păreri, trecea cu o mobilitate paradoxală de la una la alta, cînd polemic, cînd liric, cînd fantasc. Plin de spirit, cu un demon al contrazicerii care nu-l părăsea parcă nici o clipă, frenetic în ideaţie, era cu adevărat uluitor. Omul acesta aparent abstras din tumultul cetăţii, care a trăit aproape numai între cărţi, mi s-a părut totdeauna interesat cu aviditate de spectacolul vieţii de societate, la curent de altminteri cu tot ce se întîmpla în lume. Nimic nu-l lăsa indiferent, de la politică la moda vestimentară. (Mi-a fost chiar dat să-l vadă odată, comentînd cu o seriozitate aprinsă o revistă feminină de modă, comandată de el însuşi la Paris.) Felul său de a fi îmi amintea adesea pe Ioanide, după cum uneori mă făcea să cred că avea şi ceva din Şun. Într-un rînd, nu mai ştiu cum a venit vorba, mi-a spus deodată, fără să glumească: „— Stănică, c'est moi!" Discutînd cu el despre lecturile sale predilecte, ţin minte că a făcut o mărturisire deosebit de interesantă, pe care am avut prilejul să o regăsesc apoi în cuprinsul unei dintre *cronicile optimistului* din „Contemporanul": „...Cînd vreau să mă distrez, nu scot din raft nici pe Balzac, nici pe Stendhal. Pentru mine, sînt uşoare cărţile grele, adică acelea de meditaţie asupra naturii omului şi sensului vieţii. Prefer corespondenţa lui Flaubert romanelor aceluiaşi şi din Leopardi, dialogurile în spiritul lui Lukianos. Îmi plac memoriile, cu caracterizări despre oameni, cum sînt acelea ale lui Saint-Simon. Mă distrează scrierile istorice de nivel literar, vaste şi pline de judecăţi asupra eroilor, tot ce spune despre perindarea generaţiilor, despre aparenta stereotipie şi veşnica schimbare. Eu însumi am visat să fiu istoric".

În fiecare ajun de Crăciun, ca şi de ziua sa onomastică, de Sf. Gheorghe, capul de familie al Institutului nostru, împreună cu doamna, ne primea pe toţi acasă, servindu-ne cu toate bunătăţile, ca pe nişte adevăraţi copii. În ajun de Crăciun, primirea rezerva şi surpriza unui spectacol, care cuprindea cîteva mici piese fumnambuleşti, compuse şi regizate de G. Călinescu, cu interpreţi aleşi dintre membrii Institutului. În timpul spectacolului, cu scena în salon şi locurile pentru public în birou, autorul se amuza copios, rîzînd pînă la congestionare. Totuşi, oricît poate să pară de neverosimil, trebuie să spun că îl simţeam de fiecare dată emoţionat într-un fel, ca la o adevărată premieră.

De onomastica sa din 1965, G. Călinescu a lipsit pentru prima oară de acasă. Ne-a primit numai doamna, în doliu. După ce am fost îndestulaţi ca de obicei, cu toate bunătăţile, a răsunat pe neaşteptate din salon vocea capului nostru de familie, înviat de banda de magne-

tofon. Adînc înfiorați, l-am ascultat declamînd cu gravitate, aproape și totuși atît de departe de noi :

„Ades din tine, bulgări luînd în mînă
mă-ntreb ce ești, țărînă.
În tine amestecați ca-ntru-un aluat
Zac Cicero, Socrat,

Anchise, Mariu, Pyrrhus, Carneade,
Oreste și Pylade,
Elena, Sappho, Lesbia, Rodope,
Hecuba, Penelope.

Cal, leopard, urs alb, ren, crin de baltă
Topiți sînt laolaltă,
Fazan, garoafă, șarpe, huhurez
Sînt în același miez.

Tu n-ai luciri de vis, crepusculare,
Adîncurile clare,
Substanță ești din haosul cimeric,
Un chiag de întuneric.

Dar ții în sîn o arșiță ciudată
Din care deodată
Înfăptuiești a spețelor Idee
Păuni și orhidee..."

LE PROFESSEUR

RÉSUMÉ

Dans la première partie de l'article, on présente la carrière de professeur universitaire de G. Călinescu et l'on fait mention, en même temps, des cours les plus importants qu'il fit durant des années, d'abord à la faculté des lettres de Jassy et ensuite à celle de Bucarest. D'un caractère plutôt anecdotique, les trois dernières parties, issues d'un grand nombre de souvenirs personnels, retracent le portrait moral de G. Călinescu, vu tour à tour comme professeur à la chaire d' Histoire de la littérature roumaine moderne de la faculté des lettres de Bucarest, comme directeur de l'Institut de théorie et d'histoire littéraire de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, et comme amphitrion dans sa propre demeure. L'accent est placé sur les détails propres à révéler la complexité paradoxale de la nature intime de l'homme, toujours surprenant par sa manière d'agir si personnelle.

ПРОФЕССОР

РЕЗЮМЕ

В первой части статьи освещается профессорская деятельность Дж. Кэлинеску и отмечаются наиболее важные курсы, прочитанные им на протяжении лет на филологическом факультете сначала в Ясском Университете, а затем в Бухарестском. В следующих трех частях, имеющих скорее характер воспоминаний, опираясь на личные впечатления, автор пытается воссоздать духовный облик Дж. Кэлинеску, характеризуя его в ряде ипостасей: профессора на кафедре истории современной румынской литературы на филологическом факультете Бухарестского университета; директора Института истории и теории литературы Академии Социалистической Республики Румынии; амфитриона в своей семье. Особо подчеркиваются детали, способные раскрыть почти парадоксальную сложность его натуры — натуры человека, всегда поражающего неожиданностью своих поступков.

DOUĂ SCRISORI INEDITE

PREZENTATE DE

ELENA PIRU

Între G. Călinescu şi Ion Barbu a existat o prietenie fundată pe afinităţi spirituale şi pe o „simpatie reciprocă şi sub un semn absolut". Întîlnirile între cei doi scriitori, mai frecvente în timpul tinereţii, erau adesea prilej de confruntări de opinii, sau de opere proprii. G. Călinescu îşi amintea „şedinţa literară" de la locuinţa sa din str. Vlădescu 53 în cursul căreia poetul matematician i-a prezentat versiunea proprie în limba română a piesei *Richard al III-lea* de Shakespeare. Corespondenţa între G. Călinescu şi Ion Barbu este însă puţină. În arhiva Ion Barbu se află două scrisori — unicele se pare — trimise de G. Călinescu şi pe care le publicăm prin bunăvoinţa doamnei Gerda Barbilian, soţia poetului.

Prima, din noiembrie sau decembrie 1930, este un răspuns dat de G. Călinescu lui Ion Barbu privitor la reproşul acestuia pentru că i-a publicat o variantă a poeziei *Stea de seară* în revista „Capricorn" (noiembrie, 1930, nr. 1, redactor G. Călinescu). Poezia se află în volumul *Joc secund* cu titlul *Steaua imnului*. Emitentul expediază o carte poştală cu en-tête-ul „Capricornului", a cărei redacţie se afla în locuinţa lui G. Călinescu din strada Braziliei, nr. 44. A doua, adresată din Răşinari, str. Sub Costiţă, nr. 750 este din 1934, din timpul convalescenţei lui G. Călinescu, în urma unei astenii puternice.

[noiembrie-decembrie 1930]

Dacă eşti dispus dă-mi o întîlnire undeva.
(Telefon Şc. sup. elem. comerţ 4).

Iubite domnule Barbu,

Frazele d-tale sînt trimise cu grabă înaintea gîndului pe care îl bănuiesc mai potolit.

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, P. 573—574

Ţi-am publicat lucruri care privesc activitatea poetului. Că ultima copie anulează pe celelalte este un lucru stabilit. Eu am publicat varianta ca să scot în evidenţă tocmai procesul de control al creaţiei. Trebuie să aştept să mori ca să te preţuesc? Dealtfel dumneata nu trăieşti ca om. Altfel ai înţelege cum e cu neputinţă să împuşc toate vietăţile dintr-o cameră ca să te primesc pe d-ta. Baltazar nu e colaborator al revistei ci mi-a dat la timp ceva ce are dreptul să publice pe răspunderea personală.

Trebuie să încerci a fi şi în viaţă ca şi în poezie mai presus de alţii. Să te pedepsesc publicînd în facsimil scrisoarea dumitale (*am dreptul* [1]) sau să încercăm prin prietenie să restabilim ceea ce impetuozitatea strică?

Cu dragoste,
G. Călinescu

Răşinari [18 iulie 1934]

Iubite prietene,

Deşi încă bolnav, nu mă pot descătuşa de dorinţa de a-ţi trimite adînca mea simpatie, simpatie de altfel, o simt, reciprocă şi sub un semn absolut. Las soţiei mele deocamdată misiunea delicată de a vă mulţumi pentru afară-din-calea bunătate arătată faţă de noi.

Cu sănătatea stau încă destul de rău: o astenie persistentă şi de forme curioase (simulînd diabetul) mă supără mereu şi nu pot prevedea cînd va ceda. La asta, adică la un grav surmenaj cu depresiunea morală consecventă unei asemenea stări se reduce boala mea, care nu are decît foarte puţin de a face cu psihiatria. N'aş putea bunăoară face plăcere cafenelei declarînd că am paralizie generală, cum aud spunîndu-se.

Un lucru e cert: medicii m-au îmbolnăvit. Căci vreo trei, bizuiţi pe o confuzie între sonul stomacului şi cel al plămînului, mi-au găsit afecţiuni pulmonare şi numai o radioscopie atentă a dovedit că pînă acum cel puţin organele mele respiratorii sînt pure de orice pată.

Urîndu-ţi o recreaţiune perfectă în Germania îţi trimit o prietenoasă îmbrăţişare.

D-nei Barbu respectoase şi recunoscătoare sărutări de mîini.

G. Călinescu

[1]) Sublinierea în text.

POETUL

DE

STANCU ILIN

1. *Cel mai lung drum al afirmării*

Poezia a constituit la G. Călinescu o constantă de-a lungul întregii sale activităţi. Înainte de a fi critic şi istoric literar, înainte de a pătrunde în domeniul prozei, G. Călinescu a fost poet. Şi, parcă pentru a desăvîrşi un cerc, scriitorul şi-a încheiat prodigiosul său drum literar tot prin poezii.

„Întîia producţie — se mărturiseşte autorul — constă într-o poezie scrisă pe la 12—14 ani. Ce m-a făcut s-o compun nu-mi dau nici acum seama. N-avea nici un conţinut, fiind absurdă chiar pentru mine. Probabil am fost victima spiritului de imitaţie. Cei din jurul meu au ascultat-o grav, dînd totuşi semne de o respectuoasă inaderenţă". (*Chestionar*, în vol. *Cronicile optimistului*, E.P.L., 1964, p. 362). Într-un interviu din „Naţiunea" (25 dec. 1947), scriitorul preciza că era în şcoala primară cînd a făptuit prima încercare literară în vremea „relaţiilor inefabile" cu Italianca, fetiţa cu care se întreţinea „printr-un interstiţiu al ulucilor". Ceea ce reţine autorul din acest prim act poetic este fascinaţia în faţa „mecanicii goale a versurilor".

G. Călinescu este semnalat pentru prima oară în presa literară în anul 1919, la „Poşta redacţiei" de la „Sburătorul", pe care o susţinea, în cea mai mare parte, însuşi directorul revistei, Eugen Lovinescu. Iată cum erau etichetate compunerile tînărului care de-abia se înscrisese în anul I al Facultăţii de litere din Bucureşti : „Cîteva cugetări sînt spirituale, dar e atît de greu de urmărit originalitatea în cugetări" („Sburătorul", 1919, nr. 24, 27 sept.); sau în nr. 31 din 15 noiembrie : „Lucruri promiţătoare". Cu cîteva luni înainte, în aceeaşi revistă, D. N. reţinea la rubrica „Corespondenţă literară" o strofă incoloră din poezia lui G. Călin, *Flaşnetarul*. Versurile deveniseră o pasiune, dar despre aceste prime încercări G. Călinescu spunea, mai tîrziu, că „n-aveau absolut nici o valoare şi nici nu face să mai amintim de ele, nici măcar în glumă" (Valer Donea, — pseudonimul Profirei Sadoveanu —, *De vorbă cu G. Călinescu*, în „Adevărul literar şi artistic", an. XV (1936), seria a II-a, nr. 797, 15 martie, p. 5). Totuşi, aprecierile lui

E. Lovinescu l-au nemulţumit. Peste 11 ani, cita, într-o notă intitulată *Curiozităţi* („Capricorn", an. I (1930), noiembrie, p. 15), ca mostre de aberaţie critică şi cele însemnate mai sus în „Sburătorul" despre versurile sale. Spre sfîrşitul vieţii însă socotea răspunsul primit de la „Sburătorul" „indulgent" (Ştefan Bănulescu şi Ilie Purcaru, *Colocvii, E.T.*, 1964, p. 127).

Debutul propriu-zis se va produce în 1926, în „Universul literar", condus de Perpessicius, cu două poezii de dragoste unite sub acelaşi titlu : *Nova mihi apparuit Beatrix* (an. XLII (1926), nr. 51, 10 decembrie, p. 2). Peste cîteva numere, în ianuarie 1927, îl găsim prezent din nou cu poezia *Vedenii* — cîteva tablouri de natură din goana unui tren — şi apoi cu *Ceasornicul* (13 febr. 1927). Mai publică *Metamorfoze* şi *Apariţie* în „Sinteza", *Preistorie* şi *Grădini* în „Viaţa literară" iar în „Sburătorul" — *Idolatrie* şi *Inviolata aeternitas*. Din acestea doar ultima intră, cu titlul *Melancholia*, în volumul din 1937. Adeseori, G. Călinescu îşi citeşte producţiile, înainte de a le încredinţa tiparului, la reuniunile cenaclului lui Eugen Lovinescu (vezi *Ecouri* în „Universul literar", an. XLIII (1927), nr. 4, 23 ian., p. 64). Poetul însuşi se destăinuie cum la 28 de ani, cînd s-a întors din străinătate, a fost primit fără rezistenţă în cercurile literare în care alţii cerşeau demult un loc : „Liniştea, nepăsarea la laudă, lăsarea buzei în jos, care îmi era caracteristică, păreau poză. De fapt, pe mine nu mă interesa decît părerea a doi oameni din România : G. Ibrăileanu şi Eugen Lovinescu. De verdictul lor depindea întreaga carieră a mea şi încrederea în mine. Credeam atît de mult în absolutul judecăţii critice, încît o vorbă spusă de Ibrăileanu ori de Lovinescu însemna pentru mine o sentinţă. Publicarea mi se părea un lucru cu totul neînsemnat" (Valer Donea, *op. cit.*, p. 5).

În poeziile de debut, în ciuda faptului că autorul însuşi le numeşte „improvizate", deosebim filoane pe care le vom întîlni mereu de-a lungul întregii sale creaţii, cu toate adăugirile extrem de valoroase ale maturităţii, sub influenţa epocii noi pe care a trăit-o frenetic. În cele două variante pe aceeaşi temă, cu titlul *Nova mihi apparuit Beatrix* semnalăm viziunea halucinantă a universului. Iată ce efecte produce apariţia Beatricei :

Deodată luna ochilor fu lipsă :
rotindu-se pe negurile goale
se mistui în roşii rotocoale
ca-ntr-o apocaliptică eclipsă

. . . . . .

Pădurea auzii cum se frămîntă
bătută de-o lăuntrică furtună
cum fundurile nepătrunse tună
iar ierburile şuieră şi cîntă ş.a.m.d.

Reţinem, de asemenea, din canavaua acestor prime poezii, elementul *lumină*. Peste „chiparoşii negri", „frasinii eterici", „ulmii nestatornici",

plouă cu lumină. Iubita răspîndește în jur o lumină orbitoare, încît pleoapele cad uimite. Vom vedea, la locul potrivit, ce rol estetic deosebit va acorda luminii G. Călinescu, poetul care se joacă în flacără ca salamandra.

Confirmarea pe care o aștepta G. Călinescu, în perioada debutului, de la G. Ibrăileanu sau Eugen Lovinescu, nu a venit. Și Ibrăileanu și Lovinescu și-au spus părerea despre scrierile lui G. Călinescu, cum vom vedea mai departe, dar nu despre poezie. Poetul însuși ne spune ce a urmat : „S-a întîmplat însă ca atunci cînd am venit eu, criticii în vîrstă să nu mai scrie și n-avea cine să-mi spuie de trebuie să încep ori nu.

— Și-atunci ? — am întrebat.

— Atunci — a zîmbit criticul — atunci am renunțat la scris și renunțarea aceasta se chiamă critică" (Valer Donea, *op. cit.*).

În anul în care dădea acest interviu — 1936 — G. Călinescu se arăta extrem de aspru față de sine însuși. Adevărul este că la scris nu a renunțat niciodată. Se stinsese doar frenezia debutului și pe primul plan trecuseră marile sinteze critice care aveau să-i aducă mult mai repede consacrarea. *Opera lui Mihai Eminescu* va fi onorată de Academia Română cu premiul „Hamangiu", iar aprecierea lui Ibrăileanu făcuse vîlvă în epocă : „toți criticii anteriori au fost simpli precursori mai mari sau mai mici. Cu G. Călinescu începe faza criticii științifice moderne" *(Premiarea d-lui G. Călinescu,* „Adevărul literar și artistic", an. XV (1936), nr. 807, 7 iunie, p. 1). Despre calitățile lui de poet se vorbește, pentru prima oară mai mult, cu ocazia romanului *Cartea nunții* (1933). G. Călinescu în a sa *Istorie a literaturii române* citează copios din criticii vremii, nu fără intenția malițioasă de a arăta că era socotit poet cînd scria proză sau critică și că i se contesta această calitate cînd se lansa în poezie. Eugen Lovinescu vorbește de putința scriitorului de a ridica „plasticul la viziunea geologicului" și de capacitatea de „a trece din real în plan simbolic". Pompiliu Constantinescu spunea că „G. Călinescu este un poet ce se ignoră, cu o sevă de bogată circulație și o invenție verbală prodigioasă, deși de o tensiune cam retorică, probabil de infiltrație dannunziană" (*Istoria literaturii române*, 1941, p. 840).

Desigur, aceste îndemnuri l-au făcut să se aplice mai sîrguincios proiectatului volum de versuri care, în 1937, va ieși de sub tipar cu titlul *Poesii.* Culegerea avea și rolul de a-i dirija inspirația în continuare pe anumite direcții dinainte stabilite : „Gîndul versificatorului — scria G. Călinescu — a fost să-și facă un program pentru o lirică încă tăinuită, sugerîndu-l numai chiar și prin compunerea grafică a volumului" (*op. cit.*, p. 836). *Melancholia, Gnosă, Neoromantică* etc. înfățișează adevărate titluri de cicluri.

Dar placheta de versuri nu avu succes. Apariția ei nu fu înregistrată decît de cîteva reviste și acelea fără entuziasm. Se credea că cele

11 poezii ale culegerii erau „făcute" de G. Călinescu doar ca un joc, ca o demonstrație a vastei sale culturi. Criticul care analizase magistral creația celui mai mare poet național, bazat pe o erudiție care deruta pe contemporani, era socotit în stare de orice : confrații îl suspectau că vrea să le joace vreo festă, deși simțeau că poezia sa însemna ceva nou în starea de atunci a literaturii, „un nouveau frisson", cum se exprima cronicarul „Vieții românești". Această stare de spirit poetul o va nota mai tîrziu cu amărăciune : „Cînd mult mai încoace, prin 1937, autorul scoase o mică culegere de *Poesii*, neiniției crezură într-o diversiune ce nu este în intențiile sale" (*op. cit.*, p. 838).

D. I. Suchianu, în cronica literară din „Viața românească" (nr. 7, 1937, p. 76—80) — în care toată demonstrația se baza pe ideea de vis, — după ce afirmă că poeziile lui G. Călinescu au „o originalitate enormă și un farmec mare" conchide : „Și este imposibil ca cineva să mă poată convinge a mă îndoi că G. Călinescu este un mare și adevărat poet". Într-o recenzie, mai aplicată obiectului, se semnalează înclinația poetului către rit și legendă, iar versurile sînt receptate ca „țîșnite, nu făcute". Poezia *Neoromantică* este socotită tipică pentru întreaga creație a lui G. Călinescu. Este subliniat, de asemenea, caracterul original al poeziei călinesciene în contextul creației contemporane „lipsită în general de intelectualitate și lunecînd pe povîrnișurile unui primitivism nefiresc și vulgar" (P., recenzie a vol. *Poesii* de G. Călinescu, în „Viața românească", nr. 8, 1937, p. 140). Într-o altă recenzie din „Adevărul literar și artistic" (St. Tt., *Cărți : G. Călinescu, Poesii*, an. XVIII, 1937, seria a III-a, nr. 880, 17 octombrie, p. 12) se nota că toată producția poetică a timpului oscila între Barbu și Arghezi, iar poezia lui G. Călinescu marca o poziție nouă. *Vînătoare* și *Ghenca* sînt socotite cele mai izbutite piese ale culegerii. Se pare că lui G. Călinescu i-au plăcut recenziile din „Viața românească" pentru că intuiseră orientarea neoromantică a culegerii sale de poezii, după cum va nota peste cîțiva ani în *Istoria literaturii române*, ținînd în același timp să accentueze că „elementul liric îi e congenital".

Faptul că cei mai reprezentativi critici treceau sub tăcere placheta *Poesii* își are explicația, pe lîngă alte considerente, și în căile absolut noi pe care mergea poetul. Cu zece ani înainte, într-un articol din „Sinteza", G. Călinescu scria : „Poezia s-a pogorît sub pragul conștiinței spre investigația emoțiilor tulburi ale vieții animale și chiar vegetale. Sufletul e acum sensibil numai la nuanță și miniatură". El deplîngea faptul că, în epocă, nu mai atrăgeau curiozitatea intelectuală nici cosmogonia, nici idealismul pesimist, nici etica omului superior, iar în materie de măiestrie artistică nu mai erau gustate lirismul dialectic și amplu, declamația sentențioasă și profetică, inspirația largă și sonoră. Sînt exact coordonatele volumului *Poesii*, orientat, după cum se vede, împotriva gustului contemporan. Dar cartea sa era prea subțire ca să convingă ; nu era decît un program căruia însă contemporanii nu i-au acordat credit.

G. Călinescu nu părăsește însă definitiv poezia. Cînd și cînd mai încredințează tiparului cîte o filă și rodul eforturilor sale se va cristaliza în ciclul *Doina lui Orfeu* (1940—1943), care va fi introdus în viitorul volum *Lauda lucrurilor*. Un fapt de istorie literară, demn de semnalat pentru tema studiului de față, este cursul de poezie pe care G. Călinescu îl ține în 1938 la Iași, în care analizează, în principal, hermetismul. Cursul va fi tipărit în anul următor de Editura Fundații din București sub titlul *Principii de estetică*. După anul 1943, preocuparea pentru roman devine din nou preponderentă, scriitorul lucrînd intens la *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. Dar niciodată vechea sa preocupare de a da chip imaginației în versuri nu este abandonată. Îl întîlnim cu versuri în „Vremea" din 1944 și în „Revista Fundațiilor" în 1945. Mai ales din 1957, în „Viața românească", „Contemporanul", „Luceafărul", „Gazeta literară" ș. a. se publică tot mai des poezie călinesciană. În vara anului 1963, Editura pentru literatură încredințează publicului un volum substanțial de poezii cu titlul *Lauda lucrurilor*, care cuprinde strădania poetului între anii 1938—1963, acoperindu-se astfel întreaga perioadă ce se scursese de la apariția volumului din 1937.

Acumulările pe care G. Călinescu le făcuse, atît în planul ideologicului cît și în cel artistic, vreme de un sfert de veac, l-au dus la o definitivă biruință și în domeniul poeziei. Și nu e numai o simplă coincidență că această biruință se produce în epoca nouă, socialistă, căci în nici una din laturile activității sale creatoare nu se simte, ca în poezie, efortul său de a răspunde marilor probleme ale epocii contemporane. Și, în nici un alt domeniu, pe care spiritul său creator l-a abordat, drumul afirmării depline nu a fost așa de lung ca în poezie. E îndreptățită deci satisfacția scriitorului în *Cîntecul întîrziat*:

Cîntecul meu a stat dospit pe sub pămînt.
Încît acum s-aprinde scoțînd văpăi în vînt,

Sau se repede-n slavă, un puț artezian,
Scoțînd imense jerbe de joc aerian.

Aburul înghețat pe geam în evantaliu
A prins contur fantastic și s-a făcut vitraliu.

Abia am scos cîndva suspinul unei plîngeri,
Acum îmi vine zvonul unui concert de îngeri.

Sînt ca un lac pacific, netulburat sub lună,
În care zace-o flotă zdrobită de furtună.

Plasa zvîrlită odată pe țărmuri tinerești
O trag acum umflată de-o zbatere de pești.

Volumul *Lauda lucrurilor* s-a bucurat de atenţia unanimă a presei noastre literare [1], consemnîndu-se, tot aşa de unanim, valoarea sa deosebită.

Faţă de nici una din laturile activităţii sale creatoare, G. Călinescu nu manifesta atîta grijă ca faţă de poezie :

Cînd mi-e teamă ca Siriu să nu explodeze
Şi să nu-ngheţe soarele, e greu să dureze
Nişte foi de hîrtie în mileniul cellalt,
Ca munţii de cremene şi de bazalt,
Dar ăsta-i unicul meu document, printr-un vers
Dovedesc că am existat cîndva în univers ;
Mi-am pus sufletul într-un caiet care-adie
Fragil ca balonul de păpădie

(*Exegi monumentum*)

Pînă în ultimele zile ale vieţii, scriitorul se interesa de recepţia, în special de către tineri, a poeziilor sale, pentru că în tinereţe se oglindea veşnic personalitatea lui.

Poetul a continuat să scrie poezii şi după apariţia volumului *Lauda lucrurilor*. În ultimile luni de viaţă era preocupat de strîngerea la un loc a întregii sale creaţii poetice, răspîndită prin diverse periodice, sau rămasă în filele caietelor. După indicaţiile sale, Editura pentru literatură va publica în seria *Opere*, toate versurile pe care vremea şi uitarea poetului nu le-au făcut pentru totdeauna pierdute.

2. — *Vîrstele poetului*

După această succintă rememorare a drumului parcurs de poet, să încercăm acum un portret al eroului liric în ipostaza diferitelor vîrste, cu menţinuea că ne vom baza, în cea mai mare parte, pe opera poetică.

Copilul e dotat cu o imaginaţie deosebită. Patul mîrîia pe labele groase de lemn, oglinda fierbea istorii fabuloase iar ramurile arborilor izbeau „globul de cer" dînd tunete grozave. De la cer precum şi de la lucrurile obişnuite — linguriţe, tăvi, pahare, ceşti, transformate în ţimbal — copilul învaţă că lumea sună frumos.

[1] Şerban Cioculescu, *Lauda lucrurilor* în „Gazeta literară", nr. 34/1963 ; Radu Enescu, *Lauda lucrurilor*, (cronica literară), în „Tribuna", nr. 39/1963 ; V. Felea, *Lauda lucrurilor* (cronică literară), în „Steaua", nr. 10/1963 ; Leonard Gavriliu, *„Lauda lucrurilor" şi elogiul simbolului*, în „Orizont", nr. 9/1963 ; P. Georgescu, *Lauda lucrurilor*, în „România liberă" din 11 august 1963 ; S. Iosifescu, *Lauda lucrurilor* în „Flacăra", nr. 4/1964 ; N. Manolescu, *Lauda lucrurilor* (cronica literară), în „Contemporanul", nr. 39/1963 ; M. Mardare, *Lauda lucrurilor* în „Iaşul literar", nr. 10/1963 ; V. Nicolescu, *G. Călinescu-poet*, în „Luceafărul", nr. 20/1963 ; M. Petroveanu, *Lauda lucrurilor* (cronica literară) în „Viaţa românească", nr. 11/1963 ; E. Simion, *Lauda lucrurilor* (cronica literară), în „Gazeta literară", nr. 44/1963.

Amintirile copilăriei nu sînt prea numeroase, dar cîteva crîmpeie i s-au întipărit adînc în minte, cum spre exemplu sentimentul plutirii ca pe o apă, în tactul melodiilor balurilor la care era luat cîteodată (*Melodii*). Într-o altă poezie, pe o idee din André Gide, aflăm că o dată pe an mergea la mătușa *Ghenca*[2], care vegeta într-o casă ca un mormînt și după excesive ezitări, primea, din partea bătrînei, o linguriță de dulceață de trandafir „uscată ca o lavă, cu smalțuri de coral / Solidă, fără vîrstă, cu miezul mineral / În care doarme o veche, zaharisită muscă". În aceste evocări, autobiograficul prevalează. Sînt de fapt niște „amintiri din copilărie" la modul de viziune călinescian. Poetul a notat într-un caiet cîteva crîmpeie de imagini din copilărie care se aseamănă mult cu viziunea și percepția lumii înconjurătoare din poeziile mai sus menționate[3]. Faptul e foarte important pentru că, în măsura în care se poate extinde și la celelalte „vîrste" ale poetului, ne dă certitudinea că avem de-a face cu trăiri proprii, nu împrumutate cărților. Inspirația la G. Călinescu este întotdeauna frustă și autentică, scriitorul exploatînd

---

[2] În *Rochia de moar* din vol. *Lauda lucrurilor* reîntîlnim și pe tanti Magdalina. Lipsește doar mătușa Fira, pentru a repeta și în poezie tripticul bătrînelor din *Cartea nunții*, locatarele „casei cu molii".

[3] Reproducerea acestor fragmente mai puțin cunoscute mi se pare interesantă, atît pentru că ele reprezintă mici poeme în proză, cît și pentru faptul că pot deveni o sursă de date pentru istoricii literari. Iată textul, așa cum ni-l comunică Valer Donea în „Adevărul literar și artistic", an. XV (1936), nr. 797, 15 martie, p. 5: *Prima amintire:* Sînt așezat pe ceva mișcător și emițător de sunete, ca pe un fel de coventă de vapor. În jurul meu se ridică stîlpi incomensurabili, ca de arhitectură egipteană, fără nici o oprire pe orizont (fenomen caracteristic infantilismului). Interpretînd: cred că mă aflu în brațele doicii mele, în tinda bisericii Schitul Măgureanu.

Fetițele la școală:
Pe-un fel de punte trec mii de fete mari furnicînd încolo și-ncoace, — cu aceiași înmulțire caracteristică.
Interpretare: sînt în curtea unei școli de fete și enormele ființe care intră în clasă după sfîrșirea recreației sînt, natural, fete de șapte ani.

Urșii albi:
O groapă adîncă, enormă, ca un fund de ocean secat. Oamenii se uită în fund unde se aud strigăte și se văd un fel de urși albi.
Interpretare: Fătase cățeaua și aruncaseră niște căței albi într-o groapă.

Urcare în copac:
La o înălțime mare se află un cuib de vrăbii; (au apărut noțiunile) un copil, în fața tuturor ai familiei, se ridică să ia puii din cuib. Ridicarea este însă originală în amintire și nici o lege fizică n-ar putea să corecteze legea amintirii. Copilul se descalță de ghete, se așează cu spatele la perete și se urcă așa — ca și cum ar fi ventuze pe zid.

Botoșaniul:
Botoșaniul constă numai din casa noastră care are pentru mine cea mai mare suprafață și grădina în care în fiecare zi sînt teritorii noi de descoperit. Aici mi-am petrecut a doua copilărie.

Pagoda din vîrful muntelui:
Am fost pe-un munte și-mi aduc aminte și acum enorma oboseală care în copil dă un ciudat sentiment de tristețe. În vîrful muntelui era un fel de pagodă curioasă, plină de sgomote furtunoase.
Interpretare: Cred că era movila din grădina publică și chioșcul cu muzică militară".

vasta sa cultură în special în ceea ce privește modalitățile artistice de expresie.

În *Impostură* poetul își compune un portret de adolescent ca o efigie de medalie în care apropierea de Lamartine are corespondență directă cu versurile sale de început. Eroul liric, un veșnic himerist, sigilat de destin, era numai „piele și os". Referirea la *Melancolia* lui A. Dürer, în prima parte a poeziei, trebuie înțeleasă în sensul romantic, ca la Gérard de Nerval :

> Sînt tenebrosul — văduvul — nemîngîiatul,
> Prințul Acvitaniei cu turnul desființat :
> Singura mea stea e moartă, — și lăuta mea constelată
> Poartă soarele negru al Melancoliei.

Dar în partea a doua a poeziei cînd scriitorul, în culmea gloriei, poartă „o togă, solemnă hlamidă", citarea din nou a lui Albrecht Dürer aduce în discuție un alt mod de receptare a celebrului tablou explicat de G. Călinescu însuși într-un articol cu titlul *Saturn* („Contemporanul", nr. 23 din 7 iunie 1963). Reamintim că *Melancolia* e reprezentată printr-o femeie întraripată ca un înger, cu fața aspră și voluntară „un *penseur* al lui Rodin de gen feminin", o figură michelangelescă, care ține în mînă un compas, iar pe jos vedem o riglă și un echer. G. Călinescu, citînd pe Panofschy-Saxl și pe Marsilio Ficino, interpretează pictura marelui artist german în spiritul Renașterii și al umaniștilor, conchizînd că „melancolia este tipică pentru *homo faber*, pentru omul care creează și completează natura după legile ei înseși" (G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, p. 417). În sensul acestui *homo faber* vrea să se definească poetul cînd se contemplă ca Ovid la Pontul Euxin :

> Am așteptat ca-n preajmă să nu fie nimeni,
> Și-atunci abia mi-am pus capul în palme,
> Spre-a apei de-a valme,
> Noros și indirect
> Ca *Melancolia* lui Dürer Albrecht

Conceptul de *homo faber* nu este evocat de G. Călinescu doar pentru a „explica" o singură poezie. El are implicații mult mai adînci într-o însemnată parte a volumului *Lauda lucrurilor*. Chiar și în proză, nu întîmplător Ioanide e de profesiune *arhitect*. Ideea de *homo faber*, bogat reprezentată artisticește în literatura universală, i-a servit excelent scriitorului pentru a-și „actualiza" creația.

> — Oriunde-ntorc urechea, din Dunăre-n Ceahlău,
> Ciocanele grozave răsună pe ilău.

spune poetul, receptiv la marele efort creator al poporului nostru. Și, cu toate că tîmplele au început să-i încărunțească, nu pregetă să intre în rîndurile celor ce muncesc. Vîrsta senectuții este, de altfel, larg repre-

zentată în volumul *Lauda lucrurilor*. În această ipostază, eroul liric polemizează vehement cu trecutul :

Eram bărbatul care-n singurătăți petrece,
Ca vulturul pleșuv pitit în stînca rece.
Nesuferind cîmpia fugeam de cei de jos,
Băteam din aripi iute spre muntele sticlos,
Și peste creste ninse făcînd ocoluri rare,
Granitul mohorît îl apucam în gheare ;
Să scriu pe cer elipse eu mă credeam ales,
Pe sus scoteam un țipăt de nimeni înțeles.

(*Eram bărbatul care...*)

sau

La soarele-nfocat
Azi palmele desfac ;
De-o grindă neagră-am stat,
Prins ca un liliac

(*Primăvară*)

Apropierea de oameni e un proces. Poetul coboară mai întîi în vale, „ca un Virgil pe cal", deși coama luceşte „la tîmple sideral" și face la oameni semn „cum să arunce coasa, cum să ciopleasca-n lemn"

Cîntam. Dar prea departe de ei ședeam în șa,
Din gura mea un murmur nedesluşit ieşea.

Într-un suprem efort, poetul cere oamenilor să-l ia parte, frățește, la munca lor :

Lăsați-mă bușteanul să-l țin și eu pe umăr,
Din moară să scot sacii, albit tot de făină,
Să car cu voi din baltă de peşte plasa plină.

Dar oamenii îi strîng mîna și-l îndeamnă :

— Tovarăș, fii cu noi,
Un fluier simplu taie-ți și fă-ne cînturi noi.

Avem de-a face aci cu o poezie a muncii creatoare, dar la modul călinescian, în care gestul, solemnitatea au un mare rol artistic. Dorința cea mai fierbinte a scriitorului era „să se prenumere în obște" ca un simplu muncitor și contactul nemijlocit cu șuvoiul nestăvilit al muncii, cu viața vie, îi dezvăluie forțe poetice noi.

O frenezie de trăire a vieții în toate laturile ei răzbate din aceste poezii, frenezie care se continuă admirabil în lirica de dragoste. Vîrsta părului cărunt aduce și în erotică elemente originale, neîntîlnite în volu-

mul apărut în 1937. Iubirea eroului liric, de obicei eterică, se *orientalizează*, sau — cum spun unii referindu-se la un spațiu mai restrîns — se *balcanizează*. Decorul împlinirii dragostei este punctat cu elemente orientale. Mireasa este invocată să coboare din munții de smirnă ai Libanului, ea are părul „stufos ca un finic", „buza ca smochina", țîțele „ca două chitre coapte".

Pleca-mă-voi cu fața spre-a coapselor tărie
Așa cum se cuvine
Spre pîntecul de fildeș și de argintărie
Scris cu alabastre vine.
În patul meu de cedru cu stîlpi de foișoare
Culcuș îți voi așterne,
Luîndu-ți pe brațe coama, desculțele picioare,
Te voi sălta pe perne.

Unele din poeziile de acest gen au undeva o fină legătură cu folclorul și cu cărțile populare vechi. Iată un exemplu din *Erotocrit* :

Gol în așternutu-mi vin,
Să simt că -nviu și leșin.
Cu brațele fă-mi un cerc,
Să nu pot scăpa de-ncerc.
Sărută-mă pururea,
Să rămîn de tine grea,
Din frunte spre tălpi în jos
Să-ți fac un cocon frumos,
Din tălpi spre părul gălbiu
Să-ți fac cocon cilibiu.

Am urmărit pînă acum eroul liric călinescian în ipostaza copilăriei, adolescenței și a senectuții, aceasta din urmă cea mai bogat reprezentată. Lipsește, după cum se vede, perioada tinereții și a maturității. Există în schimb, într-o seamă de poezii, un erou fără vîrstă, care trăiește frenetic, zboară fascinat către soare, se amestecă printre aștri și învîrtește ca pe o jucărie sistemul planetar. Poetul e omniprezent. El se poate metamorfoza la infinit, depășind chiar inventivitatea din natură. Astfel, într-o poezie, facem cunoștință cu un balaur, descins parcă din mitologie :

De unde-s, cum mă cheamă nu se va scrie-un rînd,
Dar harfa pusă sus va spune mult vibrînd,
Se va vedea c-aveam făptură de balaur,
Cu ochii de safir și unghiile de aur.

(*Mai tare decît bronzul*)

Descoperim aici, dar mai ales în creaţia dinainte de război, un puternic filon romantic. Nu întîmplător G. Călinescu însuşi introduce într-o poezie numele a doi mari romantici germani : Jean Paul Richter şi Louis Tieck. Romantic este şi exodul perpetuu după o fantasmă pură : Otilia. Frumoasa Til descinde smerită din vis. Şi, la sfîrşit, poetul e în dilemă, dacă trebuie sau nu să-i afirme existenţa :

Cînd totul se usucă,
Şi ochii amăgesc,
Că n-ai fost o nălucă
Nu pot să dovedesc

(Consult toţi filozofii)

Poeziile de această factură, deşi negrupate într-un ciclu aparte, formează o latură deosebită a liricii erotice călinesciene în care se împletesc armonios suavitatea, sentimentul pur şi un anume hieratism, fără excesele parnasianiste. Iubirea e mai mult mentală, poetul trăieşte doar din amintiri, sau se hrăneşte de-a dreptul cu vise. Starea de „logodnic perpetuu" creează eroului o situaţie proprie, de plutire între vis şi realitate, situaţie care, avînd ca fundal o umbră din tristeţea curgerii inexorabile a timpului, e temeiul unei mari poezii :

Din mine trupul tău nu se va face rodnic,
Puţin te strîng în braţe, mai mult te văd în vis,
Nu-ţi voi fi mire sacru, ci pururi un logodnic,
Să merg cu tine alături îmi este interzis.

(*Interdicţie*)

3. — *Elemente de poetică*

În numeroasele cronici consacrate analizei volumului *Lauda lucrurilor* au fost evidenţiate o serie de idei caracterizatoare foarte interesante, cum ar fi : împletirea de frenezie intelectuală şi voluptate panteistică, substratul gnomic, moral, al poeziei, prezenţa halucinantă a elementelor stihiale etc. Au fost făcute asocierile cele mai diverse, de la cîntecul de lume la Rilke şi Edgar Poë (Şerban Cioculescu observa că poezia *Nu*, prin metrica ei clasicizantă, aminteşte de lirica lui Poë.)

Dacă pe tărîmul analizei propriu-zise nu au existat contraziceri, în ceea ce priveşte însă clasificarea într-o anume formulă de creaţie s-au emis păreri diverse. Unii au spus că poetul apare ca „un clasic" sau ca „un temperament romantic cu viziune artistică evident clasică" sau „un romantic care elinizează" (cu gîndul, probabil, la poezia *Eu sînt grec*), alţii i-au zis „neoromantic" sau „fantezist neoromantic", unele cronici au consemnat că G. Călinescu se manifestă „pe linia poeziei clasice de tip mediteranian, descinzînd îndeosebi din lirica latină sau din eposul grec", că e un „temperament fantast şi uneori paroxistic", sau că poezia sa are unele filiaţii cu „clasicismul spaniol" şi, în fine, unii au des-

coperit în poezia maestrului un „elogiu al simbolului" cu apropieri evidente de Paul Valéry.

Trebuie să remarcăm că un număr de aprecieri reiau formulări mai vechi, exprimate cu ocazia apariției volumului *Poesii*. Așa se întîmplă, de pildă, cu „neoromantismul" poeziei călinesciene, pe care îl declara deschis „Viața românească" în 1937 și pe care-l aproba tacit G. Călinescu în capitolul despre sine din *Istoria literaturii române* (1941). Dar cu volumul *Lauda lucrurilor*, G. Călinescu dezvoltînd unele modalități poetice relevate cu ocazia plachetei din 1937, adaugă totuși „coarde noi" lirei sale :

— La țiterele toate am pus o coardă nouă,
Și muzelor libovnic am fost la cîteși nouă.
. . . . . .

— Către cetate zilnic deschide-voi o ușă,
Și vatra curăți-voi de zgură și cenușă.

(*Cu cei care muncesc*)

Acest fapt nu putea să nu aibă implicații în poetica scriitorului. „Romantismul" sau „neoromantismul" călinescian era ușor de demonstrat în culegerea de *Poesii*, dar în volumul *Lauda lucrurilor* întîlnim și alte direcții artistice într-o țesătură savantă ceea ce complică foarte mult situația. Modalitatea artistică din *Ghenca*, de exemplu, este continuată în *Rochia de moar*, autorul realizînd una din cele mai frumoase piese ale volumului *Lauda lucrurilor*. Ici și colo, poetul se mai afundă în lumea visului — element de bază în volumul antebelic —, întîlnim iarăși în erotică reverberații de umbră și lumină de o mare finețe, însă în multe alte creații lumina strălucitoare a soarelui năvălește din toate părțile, iar „declarativul", „sentențiozitatea", „gnomismul" ocupă poziții importante.

În ce mod se poate totuși defini poezia lui Călinescu ? Calea cea mai bună de urmat, credem, este cea indicată de Garabet Ibrăileanu. Criticul „Vieții românești" observa la G. Călinescu o *polimorfie a stilului*. Fina precizare se referea doar la opera critică, dar ea poate fi luată în considerare cu mult folos și în cadrul cercetării operei poetice. Pe un fond de inspirație proprie, autentic, sînt evidente în creația călinesciană interstiții din diverse domenii ale poeziei, începînd de la folclor și pînă la arta modernă. Din acest motiv, toți cei care au categorisit într-un fel sau altul poezia lui G. Călinescu au avut parțial dreptate, pornind de la unele elemente care pot fi repede identificate. De altfel, doar etichetarea de *livresc* l-a deranjat pe poet, la celelalte clasificări neîmpotrivindu-se (vezi *Sunetul lirei*, „Cronica optimistului", în „Contemporanul", nr. 40 (886), 4 oct. 1963). Și nu se poate spune că autorul era indiferent la recepția poeziei sale. După apariția culegerii de versuri din 1937, ținea un curs de poezie la Iași, care era un fel de pledoarie *pro domo*, iar înainte și după apariția *Laudei lucrurilor* o seamă întreagă

de „cronici" din „Contemporanul" „explică" — uneori la propriu — noile sale poezii.

G. Călinescu are un deosebit simț al mimetismului și o extraordinară mobilitate a spiritului. Nu întîmplător acorda un spațiu așa de larg în a sa *Istorie a literaturii* disecării „mimetismului superior" — cum numea G. Călinescu arta lui Topîrceanu — mimetism dezvoltat, la acest scriitor, în special în domeniul parodiei. Sau de un poet tînăr — M. Sorescu — s-a apropiat întrezărindu-i talentul în „mimarea" unor texte de muzică ușoară. Exercițiul critic i-a dezvoltat aceste facultăți înnăscute. Poetul însuși, vorbind despre cenaclul „Sburătorul" și de primele lui poezii, spunea : „La modă în acel cerc erau poeziile criptice. Am fabricat două în acest stil și mi-au fost îndată publicate" (Ștefan Bănulescu și Ilie Purcaru, *op. cit.*, p. 126). Cînd, mai tîrziu, ieșea la lumină cu un volum autentic, contemporanii îl bănuiau în continuare de diversiunea fabricării, spre amărăciunea poetului. Nu au înțeles că o modalitate de compunere din tinerețe devenise un procedeu rafinat, care deschidea poetului calea spre o înaltă creație originală. De fapt, acest mod de a crea *pe o temă de...* este folosit de mulți scriitori. Eminescu, de pildă, scrie *Foaia veștedă* „după N. Lenau", *Mănușa* „după Fr. Schiller", o *Odă* „în metru antic" etc. G. Călinescu, pornind de la acest procedeu, creează o modalitate artistică proprie, în care se îmbină admirabil calitățile sale de savant și de liric inspirat. Exprimîndu-ne metaforic, am putea spune că autorul nostru clădește în poezie un edificiu în care adaugă voit materialului poetic fragmente de construcții celebre, avînd ca rezultat acea „polimorfie a stilului" despre care vorbea G. Ibrăileanu.

A construi din cioburi e de fapt un procedeu de artă modernă, poetul neglijînd că uneori i se văd lipiturile. Privită de departe însă, și în întregul ei, creația poetică a lui G. Călinescu oferă irizări nebănuite din multitudinea fațetelor sale, iar apropierea de Benvenutto Cellini pe care o face criticul „Vieții românești" o găsim binevenită. Tot în linia lui Ibrăileanu se înscrie și această caracterizare a imaginii artistice călinesciene de către același critic : „Imaginea sa e o sinteză a materialelor provenite din natură, civilizație, și din arta însăși, din fondul ei tradițional, filtrat prin mari experiențe moderne. E inutil a enumera posturile și manierele cu care, operînd, artistul nostru se joacă scînteietor" (M. Petroveanu, *Lauda lucrurilor de G. Călinescu* (cronica literară în „Viața românească", an XVI (1963), nr. 11 (noiembrie), p. 124).

În ciuda distribuirii savante a numelor mitologice sau istorice, ceea ce izbește, la prima lectură, în poezia lui G. Călinescu este aparenta ei facilitate. Întîlnim astfel cîteodată împerecherea diminutivelor, modalitate de a rima condamnată de maestru la un Eminescu tînăr, spunînd că sînt „mimări" ale stilului ușor al lui Alecsandri :

> Am ridicat un castel care e un castel de foiță
> Transparent ca o aripă de musculiță.
>
> *Exegi monumentum*

Fiind exclusă neputința găsirii altei rime, rămîne interpretarea superficiei ca voită. E un mod prin care poetul își cenzura mereu extraordinara imaginație plastică, care în placheta din 1937 obosea spiritul. În volumul *Lauda lucrurilor* poetul intervine deseori cu o frază de contrast atunci cînd i se pare că fluxul poetic e prea debordant. Astfel, în poezia *Mai tare decît bronzul*, o suită de parafraze solemne e încheiată în acest mod :

> Peste meridiane trecea lira-mi în vaer,
> Aveam aripi măreţe şi deci zburam prin aer.

Falsa propoziție consecutivă „și deci zburam prin aer", accentuată de conjuncția „deci" nu era imperios necesară, deoarece se înțelege că dacă avea aripi, trebuia să și zboare. Inutil este și complementul de loc „prin aer", întrucît nu putea să zboare pe altundeva, decît prin aer. Poetul a preferat totuși această formulare pentru că aduce ultimului vers o undă ironică, cu efecte stilistice salutare. Alteori, nici acest subînțeles ironic nu mai există și avem de-a face cu o verbalitate pură :

> Sulfina, cimbrișorul
> Trăiesc învălmășite fără schizmă.
> Ghizdeiul, meișorul
> Se-amestecă cu aromata izmă.
>
> (*Cositul*)

Procedeul e teoretizat de G. Călinescu în *Principii de estetică*, și anume : poetul trebuie să alterneze frazele substanțiale cu frazele prozaice, ca să profite de odihna spiritului în raporturile comune.

S-a mai spus, nu vrem să insistăm, că G. Călinescu cîntă elementele naturii ca și Francesco d'Assisi, la care noi am adăuga cu tot atîta dreptate și pe Jacopone da Todi [4]. Iată, pentru comparație, un scurt fragment dintr-un cantic de Francesco d'Assisi :

„Fii lăudat, o, Doamne, Stăpînul meu, cu tot ceea ce ai creat, mai cu osebire pentru monseniorul Soare, fratele nostru, care strălucește ziua în ochii noștri. El este frumos și din el izvorăsc splendidele raze ; el poartă, Stăpîne, semnul puterii tale.

Fii lăudat, o, Stăpînul meu, pentru sora noastră luna și pentru stele ; tu le-ai făcut în ceruri strălucitoare și frumoase. Fii lăudat, Stăpînul meu, pentru fratele nostru vîntul, pentru aerul cînd înnourat, cînd senin, în care tu faci să trăiască orice ființă.

Fii lăudat, Stăpînul meu, pentru sora noastră apa ; ea este folositoare și demnă de laudă, prețioasă și curată" (Traducere liberă din limba franceză). În același mod sînt preamărite focul și pămîntul.

De la acest gen de poeme, G. Călinescu împrumută doar forma, ritualul, ceremonia, înlăturînd cu totul incantația mistică. Poetul însuși

[4] Vezi *Cielo e terra in una lauda di Jacopone da Todi* în „Giornale storico della letteratura italiana" (Torino, 81, 1964, vol. 141, nr. 434, p. 161—185.

mărturisea că în ciclul său de „laude", a pornit de la Sfîntul Francisc. În aceste poezii, ca de altfel în multe altele din volumul *Lauda lucrurilor*, e un solar, așa cum zice într-o poezie :

Desfășurînd veșmîntul mă voi scălda în soare
Izbindu-mă de vînt.

Lumina soarelui năvălește așa de brutal în poezia lui Călinescu încît produce adevărate catastrofe. De aici începe propriu-zis munca scriitorului. Cu cioburile rezultate din această catastrofă, poetul încearcă să refacă o armonie pierdută. Creatorul vrea parcă să se convingă, înainte de orice, dacă mai există însușirile cele mai elementare ale naturii :

Cristal scump e ghiața,
Albă și rece zăpada,
Flacăra-i caldă ca viața,
Parfumată livada.

În altă poezie ne spune cu tonul cel mai serios că sarea e strălucitoare, că vulcanii detună falnic, că elefanții au trompa groasă, că armăsarii pe cîmpuri zburdă și scoate un strigăt de bucurie cînd întîlnește marea, întinsele puste, mărețele fluvii. Itinerarul poetului e imens, de la Saturn cu ale lui inele pînă la trandafir, pepene verde, fotolii etc. Ajungînd „sub Cancer și sub Leu", poetul „pletos ca și Orfeu" descoperă și relațiile universale, marile mistere cosmice, pe care ține să le comunice. Iată modalitatea în care ne este împărtășită ideea comuniunii materiale universale :

Ce este-n planetele șapte
Se-ascunde în elemente,
Bolta e stropită cu lapte,
În lapte-s de stele fragmente.

sau metamorfoza universală, de un baudelairianism evident :

Din morți răsar crizanteme,
Greerii cîntă-n sicrie

și, în fine, legea înmulțirii perpetue :

Zvîcnind materia crește
De păsări se-ntunecă cerul,
Balta se umflă de pește.

Gnomismul unor asemenea propoziţii simple, alături de solemnitatea cu care sînt spuse, susţin solid emoţia artistică. Poetul vede şi aude ciclopean :

Sonorii aştri dau un ton
În uriaşul ariston
A cărui roată are acte
De grele cataracte.

Muzica sferelor G. Călinescu a găsit-o cu prisosinţă ilustrată în opera lui Eminescu şi încă din 1937 se încerca în *Cosmogonie* pe această coardă.

Tot de la Eminescu a învăţat măiestria de a fi, simultan, terestru şi astral. Diferenţa constă doar în procedee. Pentru a ne iniţia în ordinea universală, G. Călinescu cufundă pe om în cosmos, făcîndu-i familiare şi apropiate cele mai îndepărtate planete şi deci şi legile acestei uriaşe „maşinării". E un mod aparte, puţin vetust, de a face cunoscut universalul, mai inabil decît la Eminescu şi Arghezi, unde se merge mai mult pe sugestie şi iluzie optică. În poezia *Vînt de toamnă*, de pildă, Arghezi — care, la fel ca G. Călinescu, e un sîrguincios elev al lui Eminescu — se aplică unei ţesături de mare maestru pentru a sugera penetraţia microcosmosului cu macrocosmosul, topind la un loc spaţiul şi timpul. Oamenii sînt „de ceruri beţi" sub extraordinara forţă de eterogenizare şi omogenizare a luminii. Să ne reamintim cîteva versuri :

E pardosită lumea cu lumină
Ca o biserică de fum şi de răşină,
Şi oamenii, de ceruri beţi,
Se leagănă-n stihare de profeţi.
Rece, fragilă, nouă, virginală,
Lumina duce omenirea-n poală,
Şi pipăitu-i neted, de atlaz,
Pune găteli la suflet şi grumaz.
. . . . . .
Din învierea sufletului, de izvor,
Beau caprele-amintirilor,
. . . . . .
Deosebeşti chemarea pruncului în vînt
Cîntată de o voce din pămînt,
Născut în mine, pruncul, rămîne-n mine prunc
Şi sorcova luminii în braţe i-o arunc.

Nu am făcut mai sus decît să mergem mai departe pe urmele lui G. Călinescu în studiul despre T. Arghezi, apărut în broşură la Iaşi în 1939 şi pentru a avea un termen de comparaţie. La Arghezi întîlnim deci imagini cu reflexe prelungi în universal, nimic discursiv, la Călinescu predomină declarativul, fără ca emoţia artistică să fie diminuată,

bazîndu-se pe alte coordonate. G. Călinescu însuşi explică într-un articol, parcă referindu-se la propria creaţie, că există poezii care mînuiesc doar schema abstractă a unor sentimente sau idei de ordin teoretic. Efectul lor vibratoriu e considerabil şi aparent inexplicabil. Enigma stă în solemnitate şi gnomism, în acele sfere de ceaţă care înconjură marile definiţii. E o adevărată măiestrie „de a ascunde imaginile, spre a nu răpi omului simplu voluptatea noţiunilor curente, în vreme ce poetul inabil face paradă excesivă de metafore (*Despre măestrie şi metoforă*, în „Contemporanul", nr. 1 (847), 4 ianuarie 1963, p. 1).

Un specialist în literatură romantică, într-o recentă carte a sa [Bousquet, Jacques, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique* (France, Angleterre, Allemagne), Paris, Librairie Marcel Didier, 1964] arată că tema apropierii oamenilor de stele este foarte veche. În secolele al XV-lea şi al XVI-lea se întîlnesc aşa-zisele „les diableries", în care abundă meteoriţi şi stele fumegînde, împroşcînd foc asupra pămîntului. Acelaşi Jacques Bousquet analizează pe larg opera lui Jean Paul Richter, scoţînd în evidenţă că marele poet e dominat mereu de o angoasă a abisului, deoarece în romantism apropierea şi familiaritatea cu ultimele stele ale cerului reduse la scara noastră pune problema existenţei şi a nonexistenţei. Sentimentul pe care îl degajă apropierea de neant duce la „confundarea în acelaşi plan a florilor şi stelelor". „Tot ceea ce există se uneşte în aceeaşi temă sau în aceeaşi fraternitate. Şi fie că oamenii se ridică la înălţimea stelelor fie că stelele sînt aduse la nivelul oamenilor, distanţele sînt desfiinţate ; pămîntul nu mai este simţit decît ca o parte a cerului ; el se afundă în cer şi cerul se coagulează în jurul lui" (*op. cit.*, p. 95).

În poezia lui G. Călinescu, din această familiaritate a omului cu aştrii cei mai îndepărtaţi, două consecinţe capătă întruchipare artistică : a) în contact cu universul, viaţa noastră este o clipă, iar planeta pe care stăm un strop de noroi ; b) totuşi raţiunea omului şi forţa de pătrundere a tainelor universului sînt inepuizabile. De prima concluzie se leagă poeziile pe tema „vanitas", răspîndite în ciclurile *Doina lui Orfeu*, *Statornicie* şi *Cu gloria cîntării*. O nelinişte deprimantă străbate creaţiile pe aceeaşi temă din plachetа *Poesii* (1937).

În *Cosmogonie*, de pildă, facerea este urmată în mod fatal de desfacere :

Însă ştiu că tot ce se face
C-un safir de apă pe loc se va desface ;
Nimic niciodată nu va fi după mine
Decît nepătrunsul, grozavul, Cuvîntul
Adiind in aeternum ca vîntul.

De asemenea, în poezia *Geologie*, ideea degradării materiei dă poetului coşmaruri de apocalips, de o plasticitate însă remarcabilă :

Stai pe-o planetă oarbă de noroi
Pe care-o roade al fluviilor roi,

Pe care de la osie o sapă
Şi-o sfredeleşte un burghiu de apă.

Nu tulbura cu gîndurile tale
Scrumirea flăcării centrale !

. . . . . .

Dogoare-ţi trupul gol
La mult scăzutul lunii rotogol
Ca ale tale oase
Să fie albe ca zăpada şi lucioase,
Să strălucească-n continentul mut
Asemeni fildeşelor de mamut,
Atunci cînd pasărea din alte lumi
În milenara ei rotire
Va trece peste-aceste cimitire.

Ciclul *Doina lui Orfeu*, cu unele influenţe ale liricii populare, creat între anii 1940—1943, cuprinde, pe tema pe care o cercetăm în acest paragraf, poezia *Viaţa*, cu o tradiţie foarte veche în cultura multor popoare. Aglomerarea umbrelor vestitelor personaje istorice şi a frumuseţilor şi plăcerilor vieţii, prin fraze interogative care sună parcă undeva la marginea lumii, capătă rezonanţe de orgă. Totul e însă în van, pentru că :

Vai mie, amară-i viaţa
Mai şubredă decît aţa.

Cînd poetul se vede lins de boi, pe frunte, de sare şi cu şuviţele de păr mîncate ca o iarbă, cînd pe ţurloaie se adună puzderii de furnici iar vrăbiile îi ciugulesc sideful din unghii, cînd urechea — o tulipă inedită — e astupată de o droaie de fluturi, iar pe perii de pe piept se strînge o gîndăcime roză şi pe gura horcăitoare fornăiesc albine, s-ar părea că problema marii treceri este pe jumătate împlinită. Dar e numai o iluzie. E şi aceasta un mod aparte de a-şi afirma legătura cu viaţa prin mii de fire care dacă ar fi rupte poetul s-ar prăvăli în haos.

Tristeţea pluteşte ca un fum peste poezii ca *Statui*, *Steaua*, *Cetatea Cambalù*, *Dialog*, *Vera*, *Exegi monumentum*, *Cîntece de petrecere*, dar „tristeţea — ne spune poetul — e un pathos, o stare de sănătate, în care dai drumul pendulelor cu coadă lungă şi cu rezonanţe de harfe" *(Gînduri autumnale*, în „Contemporanul", nr. 44 (890), 1 noiembrie 1963, p. 1).

Sentimentul acesta dominant poetul vrea să-l contrabalanseze printr-o trăire frenetică a vieţii (*Cîntece de petrecere*). Prin dăruirea totală vieţii, poetul înţelege de la elementarul gest de spălare a feţii cu roua dimineţii pînă la efortul creator în societate.

În poeziile sale din ultimii ani, sub influența epocii și ideologiei socialiste, G. Călinescu închină un poem omului, admirîndu-i inteligența și munca creatoare :

Iscusită, înaltă făptură
E omul ce-n laț prinde vîntul,
Și care pe soare sau bură
Cu plugul ară pămîntul.

În poezia *La un portret* preamărește *rațiunea :*

Adîncile probleme desface-le-va omul
Cu-ai rațiunii dinți,
În veci inaccesibil nu va rămîne pomul
Sublimei cunoștinți.

Soarele este iubit pentru că e izvor de energie :

Cînd verși flăcări printre sfere
Simt că-n brațe prind putere,
Dobor cedrul, sicomorul,
Izbindu-i greu cu toporul,

Într-o excelentă poezie, — *Brazii* — cîntă însuși procesul muncii la tăierea copacilor. „Frumusețea industrioasă" este încă o latură nouă în poetica călinesciană.

Cheresteaua din poezia *Brazii* este percepută olfactiv și sensorial :

Mirosul de cherestea
Cu smirna lui mă amețea,
Stivele de lemn scot un fum
Mai suav decît orice parfum,
Cetina alunecoasă
E o pîrtie răcoroasă,
Rumegătura de la fierăstraie
Are moliciunea celor mai fine straie,
Scoarța de brad e ușoară
Ca pielea de căprioară.

Poeziile de acest gen s-au îngemănat repede cu spiritul călinescian deoarece poetul toată viața sa a fost un mare „muncitor", îndrăgostit de truda zilnică, în care vedea de fapt chezășia succesului. În munca creatoare ce a cuprins întreaga țară, schimbîndu-i înfățișarea în ultimele două decenii, poetul și-a găsit repede un loc, încît îndemnul său din poezia *Tristețea este stearpă* se bazează pe realitatea atitudinii sale cetățenești exemplare :

În nouri ca profeții, să nu stai niciodată,
Nu te răzni de-ai tăi,
Tristețea este stearpă, iar fapta lăudată,
Voios să cînți prin văi.

În contextul întregii creații călinesciene, mulți sînt înclinați să acorde poeziei sale un loc minor. Desigur, G. Călinescu este cunoscut în primul rînd ca romancier, istoric și critic literar. Poezia sa a fost însă necunoscută și nu este exclus ca în viitor valoarea ei să crească cu mult. Profunda ei originalitate și poziția singulară pe care o ocupă în literatura română nu se poate să nu atragă atenția iubitorilor de frumos. Este însă nevoie pentru circulația ei largă și de un înalt grad de cultură pe care avem siguranță că în viitor marea masă de cititori îl va cîștiga.

Oricum, pentru cercetătorii operei lui G. Călinescu, poezia trebuie să aibă o importanță deosebită, întrucît ea constituie preocuparea sa cea mai constantă și de cea mai lungă durată, iar evoluția ideologică a poetului este deseori conținută aici în primul rînd. Astfel, reflectarea epocii socialiste este cu mai mult succes realizată în poezie decît în proză, unde oamenii noi, cu munca și idealurile lor, nu-și găsesc o întruchipare artistică corespunzătoare. Și, în fine, mențiunea lui G. Călinescu în a sa *Istorie a literaturii române* că „elementul liric îi e congenital", care poate fi cu prisosință demonstrată în oricare din numeroasele sale domenii de activitate creatoare (proză, teatru, critică și istorie literară, estetică, eseistică), obligă pe cercetător ca, la o analiză completă a oricăreia din laturile creației sale, să țină cont și de coordonatele pe care se mișcă scriitorul în cea mai pură întrupare a „lirismului său congenital" : poezia.

LE POÈTE

RÉSUMÉ

Dans nul domaine de l'activité créatrice de Călinescu le chemin parcouru pour affirmer sa personnalité n'a été si long qu'en poésie. Le premier chapitre de la présente étude dévoile justement cet acharnement, cette volonté de vaincre qui ne sera réalisée que vers la fin de sa vie par le volume *Lauda lucrurilor* (Eloge des choses). Le deuxième chapitre intitulé *Vîrstele poetului* (Les âges du poète) veut présenter un portrait du héros lyrique, tout en soulignant les conclusions esthétiques qui s'en dégagent. C'est ainsi que l'existence d'un héros sans âge, qui s'élance parmi les constellations ou bien écoute troublé les mystères de l'univers est une bonne occasion pour mettre en relief le filon romantique de la poésie de Călinescu.

L'art de G. Călinescu constitue le problème central du chapitre *Elemente de poetică* (Eléments de poétique). Romantique, néoromantique, classique, romantique hellénisant, circonscrit à la poésie méditerranéenne d'inspiration classique latine ou grecque, influencé par le classicisme espagnol, apparenté à Paul Valery, etc. voilà quelques-unes seulement des étiquettes appliquées au poète Călinescu. Pourtant, malgré la diversité des appréciations, on y retrouve immédiatement certains éléments réels, faciles à déceler dans les poésies du maître. C'est là un

effet de l'art tout à fait particulier de Călinescu. Savant et lyrique inspiré, G. Călinescu parvient à realiser une synthèse entre l'héritage littéraire le plus ancien et les nouvelles formules poétiques. L'idée de «la polymorphie du style» émise par G. Ibrăileanu se trouve à la base de notre tentative de définir l'art original de G. Călinescu.

ПОЭТ

РЕЗЮМЕ

Ни в одной области творческой деятельности Кэлинеску его путь к самоутверждению не был таким длинным как в поэзии. Первая часть настоящей работы освещает как раз эти поиски того, что поэт осуществит лишь к концу своей жизни, в сборнике « Похвала вещам ».

Во второй части, озаглавленной « Возраст поэта », автор стремится нарисовать портрет лирического героя, делая соответствующие выводы эстетического характера. Так, существование героя без возраста, устремляющегося мыслью к звездам или взволнованно прислушивающегося к тайнам мироздания, является для автора поводом к тому, чтобы подчеркнуть романтическую струю в поэзии Кэлинеску.

Художественное мастерство Кэлинеску составляет тему главы « Элементы поэтики ». Романтик, неоромантик, классик, романтик с уклоном к эллинизму, имеющий отношение к средиземноморской поэзии классического, латинского или греческого типа, испытавший влияние испанского классицизма, близкий к Полю Валери и т. п. — вот лишь часть этикеток, прилагавшихся к Кэлинеску-поэту. По при всем разнообразии этих оценок, в их основе лежат реальные элементы, которые легко обнаружить в поэзии Дж. Кэлинеску. Ученый и вдохновенный лирик, Дж. Кэлинеску умеет создать синтез достижений самого древнего искусства и новейших поэтических форм. Идея « полиформии стилей », выдвинутая Г. Ибрэиляну, лежит в основе нашей попытки определить своеобразное искусство Дж. Кэлинеску.

TEORETICIANUL ROMANULUI

Teorie și realizare

DE

I. OPRIȘAN

Teoria

Nu cere nimeni unui romancier să-și exprime și teoretic atitudinea față de roman ca specie literară. E de ajuns să „nască" opere memorabile și se vor găsi destui care să-i delimiteze concepția.

Cu toate acestea, deși sporadic, marii romancieri au ținut să-și precizeze și teoretic punctul de vedere [1].

Cazul lui George Călinescu este, mai mult sau mai puțin, unic în istoria romanului. Începînd, mai întîi, prin a face cronica literară la „Adevărul literar și artistic", redactînd apoi *Istoria literaturii române, de la origină pînă în prezent*, sau spunîndu-și părerea în cele mai de seamă lupte ideologice ale timpului, autorul *Enigmei Otiliei* și a *Bietului Ioanide* ne-a lăsat numeroase mărturii ce dovedesc continua preocupare față de specia în discuție, mărturii după care se poate reconstitui o estetică a romanului.

În linii mari, concepția scriitorului se dovedește a fi consolidată încă de la începutul carierei sale artistice, încît ideile emise de-a lungul a peste 30 de ani se aliniază perfect în compartimentele sistemului, fără suprapuneri sau contraziceri. Explicația acestei consecvențe o aflăm în însești mărturisirile profesorului George Călinescu : „De altfel, la 30 de ani un autor atinge pragul de sus al formației sale. Tot ce avem de spus noi am spus între 20 și 30 de ani, mai tîrziu nu facem decît să relevăm altora și să consolidăm cu aparat critic viziunile din faza eroică" [2]. O linie ascendentă se întrevede totuși. Este drumul clarificării ideii de roman ca specie perfect circumscrisă unor anume „norme" estetice fundamentale, fără respectarea cărora romanul ca atare nu ființează. Noutatea punctului de vedere este evidentă nu

[1] Lucrul acesta a devenit de la o vreme o obișnuință, și redacțiile solicită tot mai des interviuri prin care scriitorii să-și lămurească poziția față de diversele probleme estetice.

[2] G. Călinescu, *Al. Piru*, în „Națiunea", an. II, nr. 389, 14 iul. 1947, p. 2.

numai în planul literaturii române, unde discuțiile din perioada dintre cele două războaie mondiale se învîrteau în jurul nejustificatei întîrzieri a apariției romanului românesc sau rămîneau la analiza pedestră a unor opere concrete, dar și în planul literaturii universale, unde ideea unui așa-zis „gen proteic" cîștigă tot mai multe aderențe teoretice [3]; încît atitudinea estetică a lui George Călinescu echivalează cu însuși punctul de vedere științific. Romanul, oricît s-ar spune, rămîne, dincolo de orice formă adoptată, o specie literară cu un contur precis pe care numai greutatea delimitărilor o face aparent inexpugnabilă teoreticienilor.

O definire sintetică a romanului a încercat-o G. Călinescu în mai multe rînduri. Ultima și cea mai fericită după care acesta ar fi *demonstrarea unei idei printr-o experiență* [4] fixează în cîteva cuvinte coordonatele de bază — osatura speciei; absența uneia din ele determinînd eșecul întregului. „Romanul este o mare revistă a vieții" [5], evocînd „structura socială în toată complexitatea ei" [6] și tinzînd să creeze „o lume care cuprinde în sine toate atributele omenirii" [7], dar „sentimentul de realitate", de viață autentică apare abia atunci cînd lumea aceasta ni se relevă a fi direcționată către un sens, după o logică proprie, cînd îi descoperim, cu alte cuvinte, „ceea ce se chiamă semnificația" [8]; în roman „existența unei ambianțe și a unui sens cosmic fiind fundamental presupusă" [9]. Totuși, primatul aparține ideii. „Aici stă nodul vital al romanului: în semnificație. Iar semnificație vrea să zică factor universal, etern" [10]. Că G. Călinescu dădea o accepțiune mult mai elevată termenilor de „etern" și „universal" decît în clasicism nu încape îndoială, aceasta văzîndu-se de altfel imediat cînd scriitorul trece la dimensionarea speciei. Dar înțelegerea fenomenului dintr-o atare persepctivă nu este desprinsă total de viziunea clasicistă, decurgînd atît din formația cît și din temperamentul omului Călinescu. Înzestrat cu o putere de fantazare excepțională, George Călinescu nu era, în fond, decît un mare analist, un clasificator de oameni și valori. Teoretizînd, deci făcînd știință, era cu atît mai îndreptățit să pună ordine. Romanul îi apare astfel qvadri-dimensionat — dimensiunea fiind în accepțiunea sa echivalentă cu o coloană fundamentală de susținere. Trei dintre acestea sînt intrinseci operei, fiind comune întregii literaturi, și anume: *localizarea în timp* (istorică), *localizarea în spațiu* (geografică) și *evenimentul* (pretextul „documentării", înfruntarea

[3] De altfel, asemenea teoretizări se întîlnesc și în critica noastră din ultimii 20 de ani.

[4] *Reflecții mărunte asupra romanului*, „Viața românească", 6/1957, p. 8.

[5] Cronica literară (I. Peltz, *Amor încuiat*), „Adevărul literar și artistic", 30 aprilie 1933.

[6] *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*, p. 656. Și în altă parte: „romanul modern... urmărește studiul organic al societății" (*Portretul*), „Contemporanul", nr. 49, 1960.

[7] *Ist. lit. rom.*, p. 711.

[8] *Ibidem*, p. 474.

[9] *Eroii lui Caragiale*, „Adev. lit. și art.", 1938, 9 oct.

[10] *Cîteva cuvinte despre roman*, „Adev. lit. și art.", 1938, 10 iul.

unor forțe potrivnice). Cea de-a patra dimensiune este oarecum exterioară și specifică numai romanului, deși același lucru l-am putea spune despre oricare operă artistică. Este vorba de „pespectiva pe care i-o conferă timpul" [11], rezultînd „din colaborarea permanentă cu umanitatea care interpretează, traduce în hieroglife și mărește" [12], deci *semnificația ulterioară* ce se adaugă ca un spor valoric, sfîrșind prin a deveni intrinsecă operei. Limitele romanului, în sensul strict al cuvîntului, sînt cele ale artei în genere : „Romanul își are limitele lui, impuse de logica ficțiunii, în vreme ce viața adevărată sparge toate cadrele" [13], dar și unele provenind din specificitatea sa estetică : „Un roman durează, cît durează, nu poate fi sporit artificial" [14]. Astfel definit, romanul, în forma lui modernă, este un gen „eminamente prozaic", „constituit aproape exclusiv în secolul al XIX-lea" [15] și avînd drept părinte pe H. de Balzac. Cu toate acestea, istoria speciei poate coborî virtual pînă la Boccaccio, care a scris „întîia *comedie umană* înainte de Balzac".

Tipurile de roman, amintite în treacăt sau analizate pe larg în articole de sine stătătoare, aduc compliniri înțelegerii concepției călinesciene asupra speciei în discuție și relevă noutatea unor creionări de amănunt. Dacă, în genere, terminologia tradițională nu are de suferit modificări, chiar în cazul unor accepțiuni deosebite, de cîteva ori scriitorul se folosește de o nomenclatură proprie. Așa, alături de romanul analitic, căruia, în mod obișnuit, i se opune cel de creație, G. Călinescu vorbește de un roman sintetic ce s-ar caracteriza prin impunerea unor eroi „înscriși la oficiul de stare civilă" [16]. Dar asemenea condiție este inerentă oricărui roman, după cum „orice roman trebuie să fie în chip necesar și analitic" [17]. Însuși romanul analitic, în diverse situații, este numit prin parafraze în stare să-l definească concret : „roman al situațiilor fundamentale" (la Gib. I. Mihăiescu), „roman de experiență", după o expresie aparținînd lui Camil Petrescu etc. De altfel, în cadrul tuturor tipurilor, reducția este în cele din urmă la complexitatea virtuală a romanului, din care, tot virtual, se pot desprinde anume dominante ce i-ar justifica încadrarea într-un anume tip. Marile creații rămîn însă singulare și nesupuse încadrărilor tipologice. Pe această linie, o intervenție specială a constituit-o combaterea unui așa-zis roman „liric" tocmai pentru că nega prin definiție complexitatea [18]. Pentru alte motive — raportînd creația la semnificație — este dezaprobată și formula unui roman „social" în care accentul nu cade

---

[11] *A patra dimensiune*, „Contemporanul", nr. 38, 1956.
[12] *Ibidem*.
[13] *Ist. lit. rom.*, p. 673.
[14] Cronica literară (D. Botez, *Înălțarea la cer*), „Adev. lit. și art.", 17 apr. 1938.
[15] *Reflecții mărunte...*, p. 7.
[16] *Ibidem*, p. 9.
[17] *Ibidem*.
[18] (*Romanul liric*, în „Contemporanul", nr. 11, 1964.) Totuși, în *Iistoria lit. rom.* terminologia combătută mai tîrziu îi este familiară : „Azi acest roman (Gr. H. Grandea, *Fulga sau ideal și real*) nu se mai poate citi, *ca orice roman liric în genere*" (?), p. 318.

pe om, ci pe instituțiile create de acesta („a-ți propune să zugrăvești însă anume mediu pentru problemele pe care le ridică, înseamnă a renunța la punctul de vedere universal") [19], cum, de asemenea, sînt puse la index și romanele „populare" create în tonuri stridente ce contrazic realitatea. Totuși, G. Călinescu se dovedește adeptul unui roman de senzație ; „Adevăratul roman ar fi acela senzațional" [20], justificat de necesitatea unui „subiect tare, plin de mișcare, ușor compendiabil" [21] care să asigure memorabilitatea operei : „romanul solid se memorează prin aceasta, și cine și-ar mai aduce aminte de Julien Sorel, dacă n-ar fi cel care pătrunsese în familia unui nobil seducînd fata, omorînd pe fosta amantă și fiind osîndit la moarte ?" [22]. Mai mult, o anume „senzaționalitate" este absolut trebuitoare oricărei opere literare. Într-o asemenea formulă, scriitorul chiar și-a încercat condeiul, lăsîndu-ne un început de roman : *Fata răpită* [23] și provocînd o interesantă experiență prin publicarea unui roman de senzație : *Misterele castelului din Tristemburg* în foiletonul „Jurnalului literar", continuat în fiecare număr de altcineva. Dar tipul de roman asupra căruia insistă prin reveniri succesive este cel „istoric" ; și aici demonstrația sa urmează o cale deosebită, deși aparent nu contrazice afirmația lui H. Taine : „îndepărtarea și perspectiva istorică, adaugă la adevăr *poezie*" [24], însușită apoi de Garabet Ibrăileanu spre a proba posibilitatea literaturii inspirate din trecut. Dar dacă Ibrăileanu nu sfîrșește prin a nega rosturile romanului istoric, deși întrevăzuse genial condiția viabilității acestuia : alegerea din trecut a „ceea ce este *etern și universal omenesc* ca sentimentele mari primare : ura, iubirea, gelozia etc." [25] și necesitatea „zugrăvirii" sentimentelor „mai ales prin *acțiune*" [26], G. Călinescu face un pas mai departe, teoretizînd virtualitatea unui asemenea tip — ilustrat de altfel de exemple strălucite. Astfel, romanul istoric este „o variantă a romanului de aventură, care se sprijină pe concepția cea mai înaltă de virilitate (pe noțiunea de onoare și vitejie, zicea Hegel)" [27] și, în acest sens, plasarea acțiunii în trecut este mai mult decît justificată de necesitatea creării unei „depărtări suficiente pentru credibilitatea sentimentelor", „care puse în prezent cad sub zîmbetul sceptic" [28]. De aceea, problema adevărului istoric rămîne exterioară invenției iar cînd se pune, trebuie rezolvată printr-un „anume tact redacțional variabil după împrejurări" [29]. Către senectute, G. Călinescu pare a întrevede și posibilitatea unui roman „arheologic", de

---

[19] Cr. lit. (B. Iordan, *Satele)*, „Adev. lit. și art.", 29 mai 1938.
[20] Cr. lit. (Gib. I. Mihăescu, *Rusoaica*), „Adev. lit. și art.", 11 iunie 1933.
[21] Cr. lit. (H. Papadat-Bengescu, *Logodnicul*), „Adev. lit. și art.", 7 iul. 1935.
[22] *Ibidem.*
[23] Publicat în „Revista fundațiilor", nr. 7, 1946, p. 515—526.
[24] H. Taine, apud Garabet Ibrăileanu, „Viața românească", nr. 10/1907.
[25,26] Garabet Ibrăileanu, *Trecutul în opera de artă*, „Viața românească", nr. 10, 1907, p. 104.
[27] *Ist. lit. rom.*, p. 553.
[28] *Al. Manzoni și romanul istoric*, „Națiunea", 17 II 1947.
[29] *Ibidem.*

„reconstrucție socială și ipoteză psihologică" [30] în conformitate cu adevărul istoric — tip *Salammbô* —, dar analizîndu-i potențele constată că grandoarea eroilor determină totuși un anume „timbru poematic" [31]. Concluzia firească, fără negarea romanului istoric, este îndemnul spre „studierea vieții vii și imediate", „cu orice riscuri", dacă vrei să scrii „un roman propriu-zis" [32].

Eroul de roman constituie coordonata estetică principală din perspectiva căreia G. Călinescu judeca specia ; iar încununarea creației o vedea în zămislirea unor făpturi „paricide", „mai vii decît viața însăși" [33] — asemeni lui Don Quijote — care „să iasă din file și să trăiască în afara cărții" [34], eliminînd din istorie pe proprii lor creatori ; viabilitatea operei însăși fiind condiționată absolut de realizarea personajelor : „Acești oameni trebuie să trăiască. Trăiesc ? Bine. Nu trăiesc, n-avem de-a face cu un romancier" [35]. „Obiectul romanului — conchidea în altă parte Călinescu — este omul ca ființă morală" [36], de aceea atenția scriitorului trebuie să se îndrepte nu spre „calitatea de ființă ca mecanism înalt", sau către „adîncirea adaptării" acestuia, ci către „acel altceva care face pe un mare romancier ca Balzac să-și aleagă eroii nu din clasa cea mai înaltă a societății, ci din mica burghezie, provenită din pături rurale" [37]. Privit ca atare, eroul de roman este un om comun, care ne interesează numai în măsura în care sintetizează o trăsătură morală general umană, iar funcția socială, educația, vîrsta contează prea puțin. Principalul este ca eroul să se poarte „după instinctele fundamentale umane, dar să se zbată să se explice complex" [38], să aibă — spunem noi — un cît de mic rudiment de concepție proprie asupra lumii și a rostului său ca individ. După acest criteriu teoreticianul delimitează sferele romanului de cele ale biografiei și vieții romanțate, dar și de cele ale nuvelei, judecate de multe ori împreună. Astfel, în timp ce biografia și viața romanțată fac „mitologie", oprindu-se cu predilecție la genii sau eroi istorici pe care îi opun ca modele celorlalte personaje — deci îi schematizează, cu sau fără știință, din moment ce-i scot din condiția umană comună —, în roman „orice distanță de valoare între indivizi cade, toți sînt egali între ei ca fenomene umane și om de stat, artist, militar, lucrător, femee, copil, delicvent, psihopat, au calitatea comună a realității" [39]. Biografia sau viața romanțată sînt continuu stînjenite de existența reală a eroului, prezentă în conștiința cititorului, de aceea invenția este redusă și în cele mai bune cazuri se

[30] *Reflecții mărunte...*, p. 8.
[31] *Ibidem.*
[32] *Ibidem.*
[33] *Studii și conferințe (Cervantes)*, ESPLA, 1956, p. 148.
[34] *Nicolae Filimon*, Ed. șt., 1959, p. 231.
[35] (*Romanul liric...*) și în altă parte : ...romanul nu apare decît cînd ne dăm seama că începe să se organizeze o lume de tipuri tocmai și de caractere" (*Camil Petrescu teoretician al romanului*), în „Viața românească", nr. 1, 1939, p. 86.
[36] *Ibidem*, p. 82.
[37] *Ibidem.*
[38] *Ibidem.*
[39] *Reflecții mărunte...*, p. 7.

poate obține „un fel de statuie vopsită" [40]. În astfel de condiții, romanul nu s-ar putea mișca, de aceea eroul acestuia „este o categorie ; un ambițios, un risipitor, un avar, un invidios, un gelos etc." [41], cu alte cuvinte, reprezentantul unei serii morale ce lasă scriitorului puterea maximă de invenție. El poate fi și geniu — un geniu anonim însă, neînscris în analele istoriei, care este adus în roman nu pentru ce-l ridică deasupra mediei comune, ci pentru interesul caracterologic ce-l prezintă. Și, în acest sens, scriitorul poate „împrumuta" istoriei eroi, cu condiția de „a găsi în realitatea istorică un tip" [42]. Rezultă că biografia și viața romanțată se află pe poziții diametral opuse romanului, iar eroul acestora nu poate trece în roman sau invers. Opunerea față de nuvelă se face din altă perspectivă. Dat fiind anonimatul ambilor eroi și caracterul de largă reprezentare al acestora, deosebirea este calitativă și ține de bogăția sufletească. Nuvelistul se oprește de preferință în mediile închise, în care eroii au căpătat o anume repetabilitate, devenind, în grade diferite, niște automați, a căror viață sufletească încetează la încheerea ciclului și care nu se pot adapta altui mediu, iar cînd reușesc, o fac într-un mod elementar, prin mișcări stereotipe. Dimpotrivă, romancierul își alege eroi în stare „să intre la infinit în intrigi noi", „adaptabili superiori", „ale căror acte pot fi explicate dar rămîn neprevestibile" [43]. Situațiile limită sînt singurele în măsură să califice potențele eroilor. Dacă un individ aflat într-o atare stare nu dă naștere unei drame, fiind zdrobit fără luptă, ne aflăm cu siguranță în fața unui personaj de nuvelă. Cînd însă acesta „încearcă să se adapteze împrejurărilor, atunci înseamnă că el avea posibilități latente și finalitate ascunsă și în acest caz el devine erou de roman" [44]. Cum motivarea „actelor instinctuale" constituie premiza ascensiunii spre roman e de așteptat ca diferențierea indivizilor să se producă tocmai aici. Și G. Călinescu surprinde cu subtilitate mecanismul tipizării : «Un individ intră în categoria pe care o determină natura motivării. Rascolnicov este, instinctual, un criminal — dar prin motivarea pe care o dă crimei sale el e „martirul pentru ideal"» [45]. Caracterul obiectiv al unei asemenea compartimentări a indivizilor nu poate scăpa observației adevăratului scriitor, care încercînd să „contrapună" vieții o altă realitate, conformă acesteia, face clasificație întocmai omului de știință „cu deosebirea că conceptul lui despre om e un concret, adică un nou cetățean, mai clar sufletește, înregistrat la oficiul ficțiunilor" [46]. Formula eroului de roman ar fi, prin urmare, „particularul gravid de universalitate" [47] ; căci dacă romancierul trebuie să aibă în vedere trăsăturile „fundamentale", „eterne", „universale", el nu trebuie să uite să-și concretizeze

---

[40] *Ist. lit. rom.*, p. 687.
[41] *Ibidem*, p. 688.
[42] *Ibidem.*
[43] *Ibidem*, p. 514.
[44] *Ibidem.*
[45] *Camil Petrescu teoretician al romanului...*, p. 82—83.
[46] *A patra dimensiune...*
[47] *Studii și conferințe* (*Lev Tolstoi*), ESPLA, 1956, p. 213.

convingător plăsmuirile: „Un erou de roman e o abstracție, dacă nu se explică istoricește, dar e o fantomă dacă nu poate trăi decît într-un singur punct al istoriei" [48]; echilibrul dintre concret și universal constituind cheia reușitei. Avînd în vedere tocmai caracterul de înaltă generalizare cuprins în ființa eroului de roman și necesitatea unei maxime libertăți de invenție, G. Călinescu combătea teoria unor așa-zise prototipuri reale pe care scriitorul n-ar face decît să le copieze: „Dar asta e un nonsens. Să presupunem că într-adevăr un scriitor a făcut un roman cu cheie, și sînt de aceștia. Dacă romanul lui nu e viabil, problema identificărilor nu se pune. Căci nu există asemănare între o realitate vie și un mulaj de ipsos mort... Dacă opera este o mare creație ca *Don Quijote, Ana Karenina, Madame Bovary,* un posibil punct de plecare din stradă rămîne invizibil prin înălțimea nebună la care planează operele", și mai departe: „Scopul lui — al scriitorului —*n.n. I.O.* — este de a defini concret un universal și asta nu e posibil decît prin abandonarea continuă a mulajului" [49]. Dar mai există o problemă. Eroii nu sînt nici alterego-uri ale autorului, cum de multe ori sînt interpretați, deoarece „o atitudine concret critică" față de aceștia este obligatorie din partea scriitorului ce i-a „născut", cu toate că „sîngele care curge în arterele lor nu-i fără înrudire cu al său" [50], „eroii care stau în picioare prin propriile lor puteri nu sînt reductibili la autor, ci explicabili prin mediul care le-a dat naștere" [51]. Făcînd un ultim tur de forță, G. Călinescu răstoarnă raportul aparent firesc și leagă soarta scriitorului de aceea a eroilor: „Acela care rămîne în istoria literaturii numai cu numele, neînsoțit de nici o ficțiune memorabilă, nu-i decît un subiect pentru eruditi" [52].

Compoziția în roman este cea de-a doua coordonată estetică care dă girul speciei. Țintind către „simularea unei ordine istorice fictive, adăugate" [53], romancierul este silit prin forța împrejurărilor să coboare „inductiv" de la ideea ce-o are de întrupat către lumea „semnificativă" ce trebuie să corespundă acesteia în toate laturile sale. Or, pentru a creea o „natură raționalizată, devenită inteligibilă și exemplară" [54], scriitorul uzează de anume proceduri ale artei în genere sau numai ale romanului — de aceea ce se numește compoziție; aceasta dimpreună cu stilul „decurgînd din natura conținutului și fiind incluse a priori în interpretarea realului" [55]. În esență, compoziția este o problemă de ritmică interioară derivată din concepția creatorului despre lume, ulterioară „viziunii vii a eroilor" [56], dar care „comandă limba" și asi-

[48] *Studii și conferințe* (Lew Tolstoi), ESPLA, 1956, p. 221. Și altundeva: „Artistul vede tipul prin concret, mulțumindu-se doar să aleagă acelea aspecte ale individualității în care se pot scruta mai bine schemele" (*Camil Petrescu teoretician al romanului...*, p. 85).

[49] *A patra dimensiune...*

[50] *Esența realismului,* „Contemporanul", nr. 5, 29 I 1960.

[51] *Ibidem.*

[52] *Mici cugetări,* „Contemporanul", nr. 41, 7 oct. 1960.

[53] *Cîteva cuvinte despre roman...*

[54] *Perfecțiunea în artă, „Contemporanul"*, nr. 38, 16 sept. 1960.

[55] *Măiestria,* „Contemporanul", nr. 49, 7 dec. 1962.

[56] *Reflecții mărunte...*

gură concretizarea ideii pînă la minuție. De felul în care romancierul știe să se folosească de aceasta depinde în mare măsură reușita operei „în toate organele sale" [57]. Compoziționalul, romanul ideal „curge domol și lat ca un fluviu" [58], „avînd o construcție sigură, bine rostogolită, cu nimic artificial nicăieri" și se încheie „cînd toate faptele sînt coapte spre a-și da rodul" [59]. Cum problema principală a romanului o constituie realizarea eroilor prin care se descarcă întreaga semnificație a cărții, este firesc ca toate procedeele compoziționale să conveargă către acest ultim scop. Faptele de viață încep a spune ceva abia atunci cînd „sînt îndreptate în sensul formării unei personalități" [60]. Dar pentru aceasta este nevoie de o linie epică, de o „șiră spinală", cu alte cuvinte de o „intrigă derivată din chiar natura sufletului personajelor" [61], a căror fizionomie ne este precis determinată și a căror reacție este urmărită pas cu pas în sensul verificării și reverificării în situații noi a caracterului acestora. Căci, dacă într-un roman de analiză eroul este doar „un pretext pentru introspecție" [62], prilej de observare multilaterală a „nudului" său moral, urmărindu-se, de fapt, monografia unui sentiment, într-un roman de aventură „analiza caracterelor și a stărilor este principial eliminată" [63], intriga romanului trebuind să fie „de o neostenită și mereu neprevăzută mișcare epică, oricît de absurdă" [64]. Tipologia comandînd prin urmare compoziția. Dar cum romanul are de cîștigat prin alegerea unor eroi reprezentativi pentru o anume serie morală, urmează că așezarea lui pe anume situații fundamentale, „din care decurg problemele morale esențiale din viață" [65] nu ar duce decît la sporirea semnificației și a valorii sale artistice. De fapt, temele nici nu trebuie inventate; „nu sînt decît puține subiecte de roman a căror listă se poate întocmi dinainte" [66], iar menirea romancierului este de a le umple cu experiența proprie. Mai mult, „cu cît tema este mai simplă cu atît e mai fructuoasă pentru romancier fiindcă îi îngăduie să definească în linii netezi drama vieții de toate zilele care oscilează între dragoste și moarte" [67]. Concepția lui G. Călinescu asupra romanului descindea dintr-o înțelegere superioară a artei ca produs natural, a cărei măreție vine tocmai din simplitatea abordării unor probleme capitale și are ca rezultat nesfîrșite asociații de idei. „Marea creație — spunea el — e elementară ca

---

[57] Cr. lit. (G. M. Zamfirescu, *Sfînta mare neruşinare)*, „Adev. lit. și art.", 23 febr. 1936.

[58] *Ist. lit. rom.....*, p. 514.

[59] *Ibidem*, p. 453.

[60] *Ibidem*, p. 674.

[61] Cr. lit. (B. Iordan, *Satele*) „Adev. lit. și art.", 29 mai, 1938.

[62] *Reflecții mărunte...*, p. 9.

[63] *Ist. lit. rom.*, p. 553.

[64] *Ibidem.*

[65] Cr. lit. (Sandu Teleajen, *O fată singură)*, „Adev. lit. și art.", 26 dec., 1932.

[66] *Cîteva cuvinte despre roman...*

[67] Cr. lit. (Al. Lascarov-Moldovanu, *Biserica năruită)*, „Adev. lit. și art.", 11 sept. 1932.

o sferă de cristal" [68], motiv pentru care-l aprecia așa de mult pe Balzac: „Totul este fundamental la Balzac, orice individ înfățișează un caracter. Numai scena pe care eroii joacă poartă notele epocei" [69]. Pentru a ajunge la asemenea creații (presupus fiind talentul și acceptarea clauzelor anterioare), atitudinea cea mai recomandabilă în roman ar fi aceea „obiectivă", „de grefier", „fără reacțiuni personale și fără obligațiuni de originalitate temperamentală și verbală" [70]. Romanul este „o operă de știință", „un studiu", „un act de cunoaștere metodic și liniștit ca o disecție, sau dacă vreți, pasionat rece, cu nervii supraveghiați" [71], iar creatorul „este omul cel mai golit de subiect, obiectivul prin definiție" [72]. Romnacierul experimentat se ferește să ia atitudine, încît „în Balzac, de pildă, ai impresia hotărîtă că autorul e mai pasionat de speculațiile economice ale sceleraților decît de mizeria victimelor" [73]. Ar urma că stilul personal nu are nici o importanță și G. Călinescu o arată de mai multe ori. Cu toate acestea, marii romancieri au reușit să-și impună, dacă nu un stil, măcar o metodă care, în fond, nu-i altceva decît un stil de investigare a realității. Dar ceea ce conferă originalitatea unui roman nu este „metoda", ci realismul fundamental [74], și rămînerea de-alungul întregii opere la o aceeași unică metodă, „împiedică realizarea indivizilor" [75]; „o cît mai mare banalitate" fiind „o poziție de lucru mai ferită" [76]. În fond, compoziția nu face altceva decît să confere romanului calitatea de artă, iar arta romanului, ca specie distinctă, „este puterea de a te lăsa furat de fapte, intuindu-le semnificația internă și orînduindu-le după mișcarea lor lăuntrică" [77]; cu specificarea că romanul este o construcție arhitectonică ale cărui proiecte trebuiesc concepute anterior clădirii: „un creator nu se așează la masa de scris decît după ce a terminat romanul" [78].

Creatorul de romane, romancierul, privit din această perspectivă nu contrazice imaginea pe care ne-am format-o asupra izvoditorului de artă în genere, deși specificitatea obiectului determină anume cerințe suplimentare. Structural, „adevăratul romancier rămîne un poet, adică un autor de poeme" — „romanul fiind continuarea epopeii" [79], dar elementul hotărîtor în profesarea speciei îl constituie bagajul de experiență de viață, de aceea „rămîne oarecum stabilit că un tînăr, fără un talent și o intuiție excepțională, nu poate să scrie romane și ar reieși că orice om în vîrstă este capabil să scrie cel puțin un roman:

---

[68] *Reflecții mărunte...*, p. 9.
[69] *Cîteva cuvinte despre roman...*
[70] Cr. lit. (Ludovic Dauș, *Asfințit de soare*), „Adev. lit. și art.", 25 sept. 1932.
[71] *Reflecții mărunte...*, p. 8, p. 11.
[72] *Ibidem.*
[73] Cr. lit. (D. Botez, *Înălțarea la cer*).
[74] *Reflecții mărunte...*, p. 8.
[75] *Liviu Rebreanu,* studiu critic, colecția „Jurnalului literar", p. 41.
[76] *Reflecții mărunte...*, p. 8.
[77] Cr. lit. (Ludovic Dauș, *Asfințit de soare*).
[78] *Reflecții mărunte...*, p. 12.
[79] Cr. lit. (Dan Petrașincu, *Omul gol*), „Adev. lit. și art.", 24 mai 1936.

acel al vieții lui" [80]. Pentru aceasta însă este nevoie ca individul cu experiență să ajungă „să-și vadă semnificația universală a măruntei lui vieți" [81], ceea ce se întîmplă destul de rar. De la motivarea destul de pertinentă a unei vîrste „relativ înaintate" cerută de necesitatea ca în roman „cea mai adîncă experiență, să se întîlnească cu cea mai înaltă capacitate artistică" [82], George Călinescu sugerează — pe linia evoluției de care aminteam la început — o motivare aparent contradictorie, venind însă din înțelegerea romanului ca un tot arhitectonic armonios, pe care și-o formase deja către 1946 : „Este indiferent, scriind roman, dacă ești tînăr ori bătrîn : experiența e un a priori. Totuși tînărul are o trepidație care strică geometriile" [83]. Este nevoie, prin urmare, de acea „liniște narativă simplă și naivă ca natura însăși", în stare să provoace „acel fenomen rar al falsei manufacturi, adică al cameei sublime, sculptate de apa mării" [84].

Modelele recomandate sînt capodopere consacrate ale speciei, exemple devenite clasice, iar romancierii invocați în diverse ocazii nu depășesc spațiul continental al Europei decît în mod excepțional. Fie că este vorba de Cervantes, Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, și numărul lor nu poate fi continuat prea mult, o linie unitară îi situează, în mare, în cadrele a ceea ce G. Călinescu numea romanul „modern", adică romanul „clasic", într-un cuvînt, romanul din care poți învăța arta romanului — lucru pe care undeva îl și spune: „Studiul operelor și ideilor lui Flaubert poate fi de cel mai mare folos unui scriitor tînăr plin de „idei" dar fără măiestrie" [85]. Romanul „modernist", însă, „antiromanul", este trecut cu vederea, ca o experiență lăturalnică adevăratului drum ce duce spre marea artă, ca o cerință venind din anume zone nu întotdeauna și cele mai autorizate a-și da verdictul calității : „Niciodată valoarea unei opere n-a scăpat masei, mai devreme sau mai tîrziu. Publicul de-o anume categorie se întîmplă a se delecta cu lucruri mediocre, masa reclamă capodopere" [86]. Și dacă propune ca exemplu romanul lui Camil Petrescu, n-o face pentru ceea ce-i proustian în el, ci pentru inovațiile tehnice care nu sparg cadrele clasice. George Călinescu întreprinde chiar o categorisire a scriitorilor și situează pe de o parte pe „creatori", „indiferenți la propagarea numelui" și care „detestă scandalul într-o lume străină de adevăr" și pe de alta pe „ils amuseurs", „setoși de zgomot și gata a-l copta prin orice mijloace", „operînd, aceștia din urmă, mai ales în zone cosmopolite" [87]. Concluzia ultimă a teoreticianului în materie de roman fiind acceptarea oricărei soluții artistice, cu condiția ca aceasta să fie

---

[80] Cr. lit. (Ludovic Dauș, *Asfințit de soare*).
[81] *Ibidem.*
[82] Cr. lit. (Dan Petrașincu, *Sîngele*), „Adev. lit. și art.", 5 mai 1935.
[83] Cronica mizantropului (*Meditații*) „Lumea", nr. 21, 1946.
[84] Cr. lit. (Ludovic Dauș, *Asfințit de soare*).
[85] *Ceva despre Flaubert*, „Contemporanul", nr. 37 1956.
[86] *Ozymandias*, „Contemporanul", nr. 20, 1956.
[87] *Scaunele*, „Contemporanul", nr. 34, 29 aug. 1958.

într-adevăr artistică : „În fond, oricare ar fi estetica scriitorului, fundamentală rămîne numai chestiunea realizării" [88].

Realizarea artistică

Concepţia teoretică a scriitorului G. Călinescu se îmbogăţeşte, luminîndu-se în multe din sectoarele sale, prin cercetarea operei artistice. Întregită în felul acesta, opinia sa, demnă a fi luată în considerare indiferent de existenţa unor aplicaţii practice, este cu atît mai semnificativă cu cît autorul ei a ridicat — cum îi plăcea să spună despre Liviu Rebreanu — „una din coloanele de susţinere ale romanului românesc". Dar dacă, teoretic, concepţia sa este, în linii mari, închegată încă de la început, în privinţa realizării practice a romanului, drumul către aflarea formulei proprii este sinuos şi plin de surprize.

Debutul lui G. Călinescu prin *Cartea nunţii* este programatic. Cu un an mai devreme — în 1932 — optînd pentru investigarea artistică a vieţii în toate domeniile ei şi, mai ales, în acele sectoare ce dau culoarea epocii, scriitorul se arăta profund nemulţumit de faptul că romancierul român este în genere desprins de realitatea temporală în care trăieşte, şi recomanda necesitatea „întoarcerii din convenţional în real prin îmbrăcarea smockingului şi a costumului de baie, prin senzaţia motorului terestru şi aerian, prin frecventarea ringului şi a barului, printr-o cultură, directă, care să-l facă apt de a simţi cu toată lumea fără să se confunde cu ea" [89]. Mai tîrziu, în 1938, îşi exprimă atitudinea — pe care, desigur, o avea şi la data apariţiei primului roman — împotriva inculturii, de data aceasta teoretice, în care se complăcea a rămîne scriitorul romîn, refuzînd să înveţe din lunga experienţă a speciei : „Romancierul român nu ştie ce este un roman. Multe romane româneşti s-au scris, dar foarte rar s-a tratat vre-o temă capitală" [90]. *Cartea nunţii* vrea să fie un astfel de *roman-ilustrativ* în care cititorul contemporan să găsească imaginea propriei sale vieţi şi propriilor sale aspiraţii" [91]. Şi într-adevăr, eroii purtînd nume internaţionale mono sau bisilabice ca : Jim, Lola, Dora, Medy, Bobby, Vera, Chichi, Zizi etc., sînt purtaţi demonstrativ din tren în maşină sau tramvai, se plimbă la şosea, improvizează competiţii de nataţie, fac scrimă, asistă la reprezentaţii teatrale şi de box, merg la bar şi visează la mobile metalice de nichel şi aluminiu în clădiri americăneşti de blocuri de piatră suprapuse. În acest decor „monden", plin de mişcare, dublat de atmosfera înţepenit-atemporală din *Casa cu molii*, cartea evoluează spre incifrarea unei teme fundamentale, în stare să releve substanţa etern-omenească a eroilor ; este problema dragostei şi a perpetuării speţei. Toate personajele iubesc sau se sustrag iubirii, devenind cu atît mai reprobabile cu cît se opun de două ori sensului firesc al vieţii:

[88] *Ist. lit. rom.*, p. 684.
[89] *Romanul şi viaţa modernă*, „România literară", 2/27 febr., 1932.
[90] *Cîteva cuvinte despre roman...*
[91] *Sport şi literatură*, „România literară", 15/28 mai, 1932.

prin propria sterilitate, și prin sugrumarea de la nivelul opiniei colective a manifestărilor instinctual-naturale ale indivizilor. Scopul suprem al eroilor este împreunarea. Nu dragoste fără țel, de dragul dragostei, ci dragostea ducînd spre nupții! Întregul roman este o mare metaforă a vieții pe linia poruncii biblice: „Iubiți-vă și vă înmulțiți!", iar gestul unui personaj, Silivestru, de a se sinucide, convins fiind de sterilitatea propriului organism, conchide magistral asupra rostului existenței. De altfel Jim teoretizează undeva ideea primului roman călinescian: „Vezi tu — zise el, mîngîind-o pe păr și sărutînd-o — aici în viscerele tale este principiul universal al Facerii! Cîtă vreme tu vei rodi, universul există. Dintr-un astfel de uter au ieșit la facere aștrii și stelele, pămîntul și natura. Dacă viscerele tale s-ar usca și împreunarea noastră ar fi seacă, atunci o dată cu moartea noastră s-ar produce moartea virtuală a generațiilor" [92]. Romanul este o frumoasă baladă a actului nupțial, pregătit prin îndelungate anticipări, și dus pînă la izvodirea lumii viitoare (siguranța nașterii). Trăgînd o linie concluzivă, sîntem surprinși a vedea și compozițional cum primul capitol: *Un sărut în tren*, duce către ultimul: *Facerea lumii*. Acesta este sensul cărții, sugerînd pe cel al vieții, iar sfîrșitul se întrevede în început, fără a ști și căile pe care vom ajunge la ultimul act. Așa gîndea și teoreticianul.

Ilustrativ este și cel de-al doilea roman, *Enigma Otiliei*. Obiectivul vizat, de data aceasta este altul și își află originea într-o constatare formulată, desigur, cu mult aposteriori revelației primare, în articolul din 1939 despre Camil Petrescu: „...ar fi o problemă interesantă de dezbătut (dar nu e momentul) cum se face că romancierii români nu sînt nici balzacieni, nici dostoievschieni, nici flaubertieni, dar au devenit toți deodată proustieni" [93]. Se ajunsese în literatura română dintre cele două războaie mondiale la situația că scriitorii, receptivi ultimelor experiențe din domeniul romanului, se dovedeau încă nefamiliarizați cu metodele „clasice" ale speciei, ratînd de multe ori cărțile, tocmai fiindcă adoptau, din dorința „sincronizării", maniere necorespunzătoare temperamentului propriu. Situîndu-se pe poziția pe care, de altfel, o va teoretiza mai tîrziu, cum că „un romancier poate afla într-un model care îi convine un chip mai lesnicios de a-și comunica observațiile" [94], G. Călinescu concepe și realizează romanul *Enigma Otiliei* fără vreo pretenție de originalitate formală. Cei mai mulți comentatori ai cărții au conchis că metoda adoptată ar fi balzaciană. S-a mai amintit, în treacăt, și de un stendhalienism. Adevărul, însă, este undeva deasupra formulărilor critice anterioare. G. Călinescu încearcă — rămîne de văzut în ce măsură și voluntar — o sinteză a metodelor „clasice" ale speciei. Și în aceeași măsură, variind probabil numai dozajul, romanul este și balzacian și stendhalian și flaubertian și, implicit, și călinescian — cu toată neoriginalitatea declarată. Punctul de pornire și scheletul adoptat îl aflăm în Balzac care la fel investiga concentric

---

[92] *Cartea nunții*, Ed. Adevărul, 1933, p. 367.
[93] *Camil Petrescu teoretician al romanului...*, p. 83.
[94] *Reflecții mărunte...*, p. 8.

realitatea, ajutîndu-se în caracterizarea personajelor de studiul metodic al mediului asupra cărora acestea activase şi de care fuseseră modelate. „Totul este fundamental" şi la Călinescu. Eroii răspund sufletesţte unor scheme caracterologice precise, încît Felix poate spune pe bună dreptate, la un moment dat, avînd în vedere tipurile umane cu care venise în contact că : „Nu era un an de cînd picase aici dintr-un mediu provincial şi monoton şi cunoscuse *dragostea spirituală* şi pe *cea fizică, răutatea* oamenilor, *lăcomia, nepăsarea, invidia, ambiţia*" [95] fără a epuiza prin aceasta toate ipostazele tipologice cuprinse în roman. Cîteva întruchipări sînt de-a dreptul balzaciene : moş Costache Giurgiuveanu, Aglaie Tulea, Weissmann etc. Fondul stendhalian al cărţii este mult mai redus şi priveşte îndeosebi pe Felix, a cărui ambiţie de a fi cap de serie într-o profesiune unde întîmplarea poate fi prevenită prin muncă — deci încrederea nebună în propriile forţe —, nu este fără legături cu voluntarismul mefistofelic al lui Julien Sorel. Prin satisfacţia satanică a izbînzii, Stănică Raţiu pledează şi el pentru stendhalienism, cu toate că motivarea furtului şi a crimei ne duc mai mult spre Dostoievski. Flaubertian a fost Călinescu dintotdeauna, şi ar fi interesant de urmărit, odată, creşterea cultului acestui scriitor în defavoarea celorlalţi „clasici" ; căci autorul *Enigmei Otiliei* începe prin a fi balzacian şi termină ca flaubertian. Şi Felix şi Pascalopol şi Otilia şi Georgeta sînt, undeva, variante ale eroinei lui Flaubert ; cum identificarea lui G. Călinescu în Otilia pînă la a spune «Otilia este „eroina mea lirică", proiecţia mea în afară, o imagine lunară şi feminină. Flaubertian aş putea spune şi eu : *Otilia c'est moi* —, e fondul meu de ingenuitate şi copilărie» [96], în paralel cu detaşarea obiectivă de ea şi de toate celelalte personaje pînă la a le surprinde ridicolul măruntei lor vieţi, nu sînt străine de maniera scriitorului francez recomandat cu căldură drept ultimă instanţă în materie de artă a romanului. Din punct de vedere artistic, deşi tot ilustrativ, noul roman reprezintă faţă de *Cartea nunţii* un evident cîştig, dar şi un regres. Cîştigul constă în trecerea de la „contemporaneitatea" afişată strident oarecum în prima scriere, la surprinderea specificului realităţii româneşti. Şi aici, G. Călinescu se corectează, plasîndu-şi acţiunea într-un mediu perfect identificabil — condiţie absolut necesară viabilităţii romanului. Dar atent la crearea lumii, scriitorul pierde din vedere cea de-a doua coordonată necesară : ideea. Enigma Otiliei nu este de fapt o enigmă — o arată de altfel şi autorul într-un articol din „Contemporanul" (nr. 5, 1960, *Esenţa realismului*) ; aşa că metafora lumii lipseşte din acest roman care, strălucit în caracterologie şi analiza ingenuităţii sentimentului iubirii rămîne fără înălţimea filozofică specifică celorlalte romane ale sale.

Cu *Misterele castelului din Tristemburg*, şi *Fata răpită* intrăm deja în cea de-a doua etapă a creaţiei călinesciene. Pînă acum scriitorul *demonstrase* potenţele romanului, aplicîndu-se unor obiective oarecum

[95] *Enigma Otiliei*, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1946, vol. I, p. 298.
[96] *Esenţa realismului...*

străine de personalitatea sa și reușise adevărate creații ce stau în picioare independent de ideea polemică din care s-au născut. Cu cele două începuturi de roman sîntem de acum în posesia primelor încercări de aflare a unei formule proprii. Experiența din „Jurnalul literar" sfîrșește printr-un eșec. Scriitorul întrerupe continuarea foiletonului care, pornind dintr-un sîmbure de roman senzațional, de mistere, deviase, conform spiritului național, „într-un lung basm", devenind „un lung poem fără altă rațiune decît aceea a călătoririi în fantastic" [97]. Totuși, convins că marele roman pornește din realitatea senzațională (în 1932 spunea „Toți marii romancieri occidentali au trăit din actualitatea senzațională" [98]), G. Călinescu continuă experiența pe linia foiletonului și în 1946 publică *Fata răpită*, un început de roman pe care mărturisește că l-a scris la Iași în vremea războiului (deci apropiat de prima experiență!). Noul roman, „în care senzaționalul ar fi evoluat spre mistic", vrînd să fie „un roman cu aspect polițienesc dar cu aurării de *Vita nuova*" [99], nu este, în fond, decît un pretext de caracterologie. Tînărul ce furase fata profesorului Polizache și care vroia s-o capete ca pe un premiu pentru ajutorul ce-l dădea acestuia spre a o găsi, îl poartă pe profesor prin București, inițiindu-l în medii paradoxale — prilej de clasificație a unor oameni „de o construcție sufletească ce i se păruseră imposibilă în afara cărților" [100]. Luăm astfel cunoștință cu „un ceasornicar mistic", cu „un alt personaj fetișist de mobile casnice", a căror personalitate este sintetizată în cele din urmă în cîte o poezie reluată apoi în volumul *Lauda lucrurilor*. Prin urmare, tipul de roman senzațional convertit personalității călinesciene este redus la un pretext epic, în spatele căruia aflăm un roman analitic. De altfel, dominanta analitică a personalității sale ce acoperă toate celelalte tendințe este subliniată de chiar autor în prologul începutului de roman: „sînt latin și setea de a cunoaște și deci de a clasifica oamenii mă devoră" [101].

Bietul Ioanide, prima parte a romanului continuat cu *Scrinul negru*, este cel dintîi roman „călinescian" în care scriitorul reușește să-și valorifice pe de-a întregul, într-o sinteză originală: talentul — timorat în primele două scrieri de caracterul polemic —, experiența și întreaga capacitate teoretică și artistică. Cele două romane, spre a fi perfect înțelese, trebuie judecate împreună, așa cum, de altfel au și fost concepute, deși apariția tîrzie a celui de-al doilea le-a distanțat parcă mai mult decît trebuie. Căci soarta arhitectului Ioanide, menit să întruchipeze „drama confruntării genialității cu masa", „judecarea timpului efemer de însăși ideea eternă", „considerarea unui timp istoric neobișnuit în spirala ascendentă a umanității, pentru a constata în ce măsură trebuie să i se integreze" [102], poate fi înțeleasă numai din

[97] *Epilog la foiletonul nostru*, „Jurnalul literar", 23 aprilie 1939.
[98] *Romanul și viața modernă*...
[99] *Fata răpită*, „Revista fundațiilor"..., p. 515.
[100] *Ibidem*.
[101] *Ibidem*, p. 517.
[102] Cf. M. Duță și I. Oprișan: *Probleme de tipologie a romanului românesc actual*, în „Rev. de ist. și teorie lit.", 1964, 3—4, p. 693.

alăturarea celor două romane. O asemenea metaforă, judecînd însesi destinele umanității, cerea o tratare filozofică de la altitudinea cea mai de sus cu putință. Și G. Călinescu o difuzează într-o lume de înaltă ținută intelectuală, umbrită de aripile unui geniu ; fără ca prin aceasta să-și contrazică ideile despre eroul de roman. „A scrie însă viața unui anonim — spunea prin 1937 — înseamnă a face roman, fiindcă nu se poate controla ce este adevărat și ce este fictiv" [103]. Și Ioanide este un astfel de geniu anonim, opus declarat tuturor celorlalte personaje ale cărții — care îl defăimează sau îl idolatrizează —, nu numai prin talentul covîrșitor ce-l înalță deasupra, sau prin extravagantele comportamentale, ci chiar prin definirea onomastică. Undeva, eroul exclamă „Iată — pufni el în sine-și — un nume stupid ! Doru... Cum o să descopere un Doru Cuba ori Filipinele ? Astfel de nume apasă ca o fatalitate, dizolvă personalitatea !" [104] Ioanide este pur și simplu Ioanide, neavînd nevoie de vreo altă complinire, în timp ce ceilalți sînt : Panait Sufletel, Ion Pomponescu, Bonifaciu Hagienuș, Gigi Ciocîrlan, Andrei Gulimănescu, Gonzalv Ionescu, Ilie Butoiescu, Ecaterina Dolfescu, Maria Niculescu, Ion Munteanu, Vasile Gheorghe, Teodorescu-Flămînzi, Merișescu-Ciumulești, Merișescu-Tămburești etc. etc. Interesant că *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* nu au propriu-zis o acțiune — și asta surprinde cu atît mai mult la un adept înflăcărat al romanului de senzație. Romanul nu se memorează printr-o acțiune extraordinară, ci printr-un erou. În lipsa unei „șire spinale" „ușor compendiabile", G. Călinescu se folosește de un erou complex conturat, cu alte cuvinte de un centru focal în jurul căruia pune să graviteze o sumedenie de oameni ei înșiși memorabili. „Cîntărirea" intelectuală, clasificarea caracterologică, reconstrucția deductivă a trecutului unei personalități sau a configurației unei persoane dispărute, gruparea și regruparea eroilor între ei, studiul metodic, exhaustiv al unei lumi destul de redusă numeric, dar cu deosebite potențe simbolice pentru umanitate — iată întregul conținut al celor două romane prin care urcă ideea validării timpului istoric din perspectiva unei minți geniale. La Călinescu, tot ce privește acțiunea este pretext pentru clasificație sau caracterologie (a unui om, a unei grupări umane, a unei generații, a unei națiuni, a unei vîrste, a unui sentiment, a unei stări etc.), prin urmare : studiul sociologic, psihologic, anatomic, chiar ; iar din toate acestea scriitorul sublimează idei filozofice. De aici atît de marea frecvență a aforismelor. „Pasiunea cunoașterii" se extinde dincolo de hotarele romanului și *Cronica mizantropului* sau cea a *optimistului*, uneori chiar articole independente, sînt pline de exemplificări de asemenea natură. Fundarea romanului pe asemenea baze determină o neobișnuită schimbare a perspectivelor de observare, o continuă variație a metodelor în scopul unei cît mai perfecte realizări a indivizilor. Evoluția este evidentă chiar

---

[103] Cr. lit. (M. Sadoveanu, *Cazul Eugeniței Costea*), „Adev. lit. și art.", 31 ian. 1937.

[104] *Bietul Ioanide*, ESPLA, 1953, p. 35.

de la *Bietul Ioanide* la *Scrinul negru*. În timp ce în primul roman scriitorul utilizează asemenea procedee — mergînd pînă a le da o tentă detectivistică — cu deosebire în reconstituirea asasinării profesorului Dan Bogdan (sînt interogați participanții direcți, martori legați de aceștia, martori întîmplători, persoane oficiale : sînt reproduse rapoartele medicului legist, a unor agenți de poliție etc.) și cu prilejul cunoașterii lui Gavrilcea de către Ioanide (în mod direct sau prin Tudorel, Pica, Gaittany, Hagienuș și a documentelor procesului în care acesta a fost inculpat : tăieturi din două ziare opozante, pledoaria procurorului și avocatului, cum și mărturiile orale ale lui Hagienuș și Butoiescu), cel de-al doilea roman este construit în întregime pe opoziția planului unu — prezent, cu planul doi — reconstruit pe baza unor documente aflate în „scrinul negru" : fotografii, scrisori, telegrame, chitanțe, însemnări, tăieturi de ziar și a mărturiilor unor supraviețuitori din fosta aristocrație, în special ale Angelei Valsamaky-Farfara. Dar chiar atunci cînd nu se are în vedere o reconstituire a faptelor, G. Călinescu știe să se folosească de procedeele uzuale ale tehnicii romanului „modern" : însemnări, memorii, rapoarte, privirea eroului în mod direct („portretul nudului moral" sau a înfățișării fizice), părerea unor admiratori apropiați, a unor bîrfitori sau a unor indiferenți, prezentarea personajului în acțiune, în dispute de idei, reproducerea anecdotică a unor file din trecutul acestuia, developarea fluxului memoriei etc. etc. Multitudinea perspectivelor avînd o ținută formală, în amănunt, sfîrșesc prin a căpăta o curgere semnificativă, de ansamblu. Căci cel de-al doilea plan din *Scrinul negru* începînd în prezent și digresînd în trecut are menirea, pe de o parte, să facă legătura cu momentul în care *Bietul Ioanide* a fost terminat și să ruleze soarta lumii în care acesta se mișca, iar pe de alta să constituie un continuu pol al opoziției prezentului din planul unu. Și încheierea cărții în preajma străzii Rahmaninov, acolo unde începe procesiunea mortuară a relicvelor fostei protipendade, într-un cartier nou construit de data aceasta, deci în vecinătatea locului în care a fost îngropată Katy Zănoagă — ființa ce n-ar fi putut trăi sub nici o formă în noul regim —, concomitent cu aflarea știrii că Hagienuș — un neîmplinit intelectualicește — s-a sinucis „ca să renască din propria lui cenușă" [105] — spune Ioanide, nu este lipsită de semnificații asupra rostului existenței. Asemenea turnură a cărții descinde din concepția romanului ca sferoid" — „o realizare rotundă", spunea Liviu Rebreanu — pe care G. Călinescu o pune în practică în toate scrierile sale terminate : *Cartea nunții* începe prin întîlnirea lui Jim cu Vera și sfîrșește, după peregrinări digresive în mai multe medii, prin unirea definitivă a celor doi ; Felix revine în fața casei Giurgiveanu, acolo unde îl întîlnim la început, pe strada Antim ; iar Gaittany, deschizînd cartea prin invitația pe care o face lui Ioanide de a merge la Manigomian, o închide aflînd happy-and-ul morții lui Gonzalv Ionescu, în loc de Conțescu. Dar geometrismul romanului, la Călinescu, nu vine numai din rotunjirea exterioară

[105] *Scrinul negru*, Ed. pt. lit., 1963, p. 790.

a lumii, ci și dintr-un echilibru interior al măsurilor — concretizat în dimensiuni repetabile. Astfel *Cartea nunții* are 20 de capitole, la fel cu *Enigma Otiliei;* iar *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru,* scrise la o vîrstă cînd suflul epic se află într-o continuă creștere au fiecare cîte 30 de capitole. Pentru cine urmărește personalitatea romanului călinescian, trei coordonate se fac observabile de la început și se îngroașă evolutiv, cu fiecare nouă apariție. Mai întîi comicul dramatic, ca procedeu de bază în conturarea indirectă a ideii filozofice vehiculate de roman, apoi clasificarea caracterologică, mergînd pînă la transformarea în scop de sine stătător și, implicit, la specificizarea călinesciană a cărții; și, în cele din urmă, eruditismul venind din concepția înaltă pe care scriitorul și-o formase despre romancier.

„Stîrnind reflecții ca natură, prin materialitatea lui" [106] și rezolvînd original o multitudine de probleme artistice, romanul călinescian invită el însuși la „meditații asupra tehnicii romanului" [107], într-o măsură cu mult mai mare decît preceptele teoretice, tocmai datorită calității de teorie aplicată. Și dacă într-adevăr „cea mai patriotică faptă a unui adevărat artist este să compună capodopere" [108], așa cum gîndea autorul *Bietului Ioanide,* atunci George Călinescu, însuși, merită cu prisosință a fi așezat în Panteonul autorilor naționali; căci plăsmuirile sale și-au căpătat o viață independentă de aceea a scriitorului, așa cum, de altfel, dorea o dată mărturisindu-se: „Pentru că ceea ce urmăresc eu, Alter-Ego, dintr-o pornire lăuntrică este de-a face opere durabile și pline de adevăr. Cu acestea gîndesc că pot folosi semenilor mei, făcîndu-i să se cunoască mai bine pe ei înșiși. Nu am decît o ambiție, ca aceste opere să trăiască semnate ori nesemnate. Reputația personală, adică a numelui meu, mă preocupă din ce în ce mai puțin" [109].

G. CĂLINESCU — THÉORICIEN DU ROMAN
(théorie et réalisation)

RÉSUMÉ

En se situant sur une position opposée à celle qui définit le roman comme genre protéique, G. Călinescu s'efforce d'en délimiter les coordonnées esthétiques fondamentales par des articles et de nombreuses chroniques. Le théoricien établit quatre dimensions du roman: la localisation dans le temps et l'espace, l'événement et sa signification ultérieure. Mais, les éléments fondamentaux constituant le roman comme tel sont: la construction des personnages (le destin même de l'écrivain se rattachant en quelque sorte à celui de ses héros) et la composition (création d'une autre réalité conforme à la conception de l'auteur sur le monde).

---

[106] *A patra dimensiune...*
[107] *Ist. lit. rom...,* p. 663 (despre Camil Petrescu).
[108] *Ibidem,* p. 475.
[109] *Ozymandias...*

La complexité de cette catégorie ainsi que la présence de «l'homme commun» distinguent aussi le roman de la nouvelle, de la biographie et des vies romancées.

Les considérations théoriques sur l'esthétique du roman sont admirablement complétées par des réalisations artistiques.

Le livre de la noce et *L'énigme d'Otilia* sont évidemment des romans-démonstratifs, tandis que les essais *Les mystères du château de Triestemburg* et *La jeune fille enlevée* sont expérimentaux. Les deux derniers roman *Le pauvre Ioanide* et *La commode noire* constituent une véritable synthèse de toute l'expérience de l'espèce.

ТЕОРЕТИК РОМАНА

РЕЗЮМЕ

Стоя на точке зрения, противоположной определению романа как протеического жанра, Дж. Кэлинеску пытается, в специальных статьях и многочисленных хрониках, определить его основные эстетические координаты. Теоретик даже находит для него четыре измерения: время, пространство, событие и его последующее значение. Но основными для романа являются: создание персонажей (причем судьба самого писателя связана с судьбами героев) и композиция (противопоставление данной реальности иной, соответствующей мировоззрению автора). Сложность построения, изображение « обыкновенного человека », как и общественных категорий, также отличают роман от рассказа, биографии и романизированного жизнеописания.

Теоретические высказывания, доказывающие существование у автора целой эстетики романа, блестяще дополняются художественными произведениями Кэлинеску. Так, « Книга свадеб » и « Загадка Отилии » — это явно иллюстративные романы, в то время как наброски « Тайн тристенбурского замка » и « Похищенная девушка » — это романы экспериментальные. Последние два романа, « Бедный Иониде » и «Черный комод», представляют собой подлинный синтез всего, что дал опыт автора в этом жанре.

ROMANELE LUI G. CĂLINESCU DIN PUNCT DE VEDERE ESTETIC

DE

MIHAI NOVICOV

Despre proza literară a lui G. Călinescu s-a scris în anii din urmă destul de mult. Într-un studiu sintetic [1], criticul S. Damian ia în considerație mai ales contribuțiile lui Paul Georgescu [2] și Ovid Crohmălniceanu [3], dar se referă destul de frecvent și la articole și cronicele publicate la apariția romanului *Enigma Otiliei* (semnate de Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Perpessicius ș.a.), mai rar la ceea ce s-a scris despre *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. Totuși studiul citat ne permite să rezumăm enumerativ care au fost principalele unghiuri de vedere sub care proza lui G. Călinescu a fost cercetată pînă acum. Multilateral a fost evidențiat conținutul social al romanelor, direcția satirei, cu alte cuvinte participarea autorului la denunțarea procesului de alienare a omului sub imperiul relațiilor burgheze. În strînsă legătură cu acest aspect, criticii au zăbovit îndelung asupra artei de portretist a lui G. Călinescu, elaborînd fișe amănunțite ale personajelor din medii sociale atît de diferite, care evoluează în cele trei romane. Destul de îndelung s-a dezbătut problema relației între tragic și comic, aspectele acestuia din urmă, cît și măsura în care se poate vorbi totuși de existența unor destine tragice în opera lui Călinescu. Problematica romanelor a fost abordată și din alte puncte de vedere, insistîndu-se cînd asupra obsesiei paternității, cînd asupra rolului pe care-l are în portretizarea personajelor viața erotică. În sfîrșit, ținîndu-se seama de faptul că opera este a unuia din cei mai proeminenți reprezentanți ai literaturii secolului al XX-lea, în mod firesc i s-a căutat locul în ansamblul tendințelor și modalităților literare contemporane. Astfel, a fost specificat și explicat clasicismul prozei călinesciene, însă adaptat unor exigențe moderne, apropieri variate și semnificative putînd fi stabilite cu Balzac, Stendhal,

[1] S. Damian, *G. Călinescu, prozator*, „Viața românească", 1964, nr. 9, 10, 11.
[2] Cuvînt înainte la *Enigma Otiliei*, ediția a IV-a.
[3] Capitolul *G. Călinescu* din *Cursul de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale*.

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, P. 615—629

Tolstoi, iar dintre autorii români — Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu şi alţii.

Fără a considera că toate aceste aspecte au fost definitiv şi exhaustiv lămurite, nu vom insista totuşi în cele ce urmează asupra lor, cu atît mai mult cu cît, cu rare excepţii, ele au fost dezbătute cu aplicaţie şi pertinenţă, ci vom încerca să investigăm proza lui Călinescu dintr-un alt unghi de vedere, şi anume, cel estetic ; sau, în alţi termeni, ne vom strădui să răspundem la întrebarea : în ce constă aportul principal al prozatorului la cunoaşterea estetică a realităţii ?

Despre G. Călinescu s-a spus de mai multe ori că făcînd istorie literară face şi beletristică. Propoziţia ar putea fi inversată : proza artistică a lui G. Călinescu îţi dă uneori senzaţia unei naraţiuni istorice. Spunînd aceasta nu avem în vedere, sau cel puţin nu avem în vedere în primul rînd, efortul de a da acţiunii un cadrul istoric cît mai strict. Vom semnala doar în treacăt că în *Bietul Ioanide*, de pildă, deşi eroul principal nu citeşte ziarele şi se dezinteresează complet de politică, povestitorul raportează încontinuu evenimentele din viaţa eroilor la cele politice, numeroase capitole încep chiar cu referiri la invadarea Austriei de către Germania hitleristă, acordul de la München, cotropirea Cehoslovaciei, dezlănţuirea celui de-al doilea război mondial în septembrie 1939, căderea Poloniei, invadarea Danemarcei, capitularea Franţei etc. Diferitele schimbări în situaţia şi comportarea eroilor sînt determinate în principal de evoluţia evenimentelor politice din interiorul ţării, moartea copiilor lui Ioanide, de pildă, fiind o urmare directă a politicii teroriste, dusă de mişcarea legionară, sinuciderea lui Pomponescu aşişderea ş.a.m.d. *Bietul Ioanide* este, indiscutabil, şi o cronică a evenimentelor politice din ţară şi de peste hotare din anii 1938—1941. În *Enigma Otiliei* asemenea referiri nu pot fi identificate, deşi prin Weissman luăm contact cu unele din frămîntările politice ale vremii. Stilistic, însă, şi acest roman sună ca o cronică, sau, mai precis, ca o relatare, am zice chiar ca un raport (compte-rendu) despre nişte întîmplări pe care autorul le cunoaşte şi pe care le reconstituie, străduindu-se neîncetat să nu se îndepărteze nici cu un milimetru măcar de adevărul „istoric". Din acest punct de vedere, operele de proză ale lui G. Călinescu sînt modele ale epicului. Ar fi inexact să pretindem că din ţesutul lor artistic lipseşte „chipul" povestitorului. Dimpotrivă, povestitorul e mereu prezent, el povesteşte întîmplările, le grupează, le comentează şi le explică, dar mereu în aşa fel încît ascultătorului să i se ofere dovezi ale „autenticităţii" faptelor. În studiile şi articolele critice a şi fost subliniată minuţia descrierilor, mai ales ale interioarelor şi ale detaliilor arhitecturale, ale înfăţişării protagoniştilor etc. Ar mai fi de semnalat recurgerea frecventă la document, în sensul propriu al cuvîntului. În *Enigma Otiliei*, corespondenţa lui Pascalopol cu banca e transcrisă cuvînt cu cuvînt, ca şi evidenţa veniturilor şi cheltuielilor lui Felix, aşa cum a fost înfăţişată, mai degrabă mistificată, în faimosul caiet al lui moş Costache. În *Bietul Ioanide*, greutatea specifică a „documentelor" e şi mai mare. Într-un sertar al fiului său, arhitectul descoperă corespondenţa secretă a mişcării legionare, care-l priveşte personal ; împrejurările procesului

lui Gavrilcea, acuzat de a fi asasinat un subprefect, sînt reconstituite pe baza unor articole şi reportaje din ziarele vremii ; ancheta privitoare la asasinarea lui Dan Bogdan ni se comunică prin nişte extrase ale interogatoriilor luate diferitelor persoane ; jurnalul lui Tudorel este, în ultimă instanţă, tot un document ş.a.m.d. Referirea la document devine procedeul însuşi de închegare a naraţiunii într-unul din cele două romane adunate în *Scrinul negru*. După ce transcrie cuvînt cu cuvînt o seamă de scrisori, autorul continuă relatarea la persoana a treia, dar avînd grijă să-l prevină pe cititor că „rezumăm astfel, spre mai multă uşurinţă, arhiva din sertarele scrinului negru, completată cu ştiri aflate de Ioanide pe alte căi". Cît de atent este scriitorul asupra necesităţii de a-l ţine la curent pe cititor cu modul prin care a intrat în posesia unor informaţii se vede şi din fraza care urmează după nararea investigaţiilor întreprinse de Ioanide spre a afla împrejurările în care a fost împuşcată fata lui, Pica. „Avînd în vedere, precizează G. Călinescu, că unele acte ale evenimentului nu puteau fi cunoscute nici lui Gavrilcea, reconstituim totul după amănunte culese mai tîrziu".

Mai e de notat că la Călinescu, spre deosebire de unii autori clasici şi moderni, „documentul" nu este totuşi „istorie" din punct de vedere ştiinţific. Autorul nu citează nimic, ci doar mimează ; „documentele" din romanele sale sînt ficţiuni în aceeaşi măsură ca şi restul textului. Nu poate fi vorba nici de „tehnica reportericească", sau de alte procedee „moderne" de „împrospătare" a epicului. Romanele lui G. Călinescu sînt naraţiuni efectuate întotdeauna dintr-un unghi de vedere precis şi constant. Autorul se „obiectivizează" doar ca povestitor, însă vrea să fie *crezut*, în sensul cel mai propriu al cuvîntului. „Documentul" are deci misiunea să reliefeze şi mai puternic veridicitatea „istoriei" născocite, în spiritul cunoscutei pretenţii a lui Balzac de a concura starea civilă, sau poate în şi mai mare măsură, în matca largă a tradiţiei tolstoiene, a cărui artă Ibrăileanu o definise atît de sugestiv ca fiind aceea de a crea mici „planete" umane de sine stătătoare. Iar la toate acestea ar mai trebui să fie adăugate insistenţa aproape pedantă asupra împrejurărilor în care se produc anumite evenimente, care constituie o componentă foarte specifică şi foarte interesantă a prozei lui G. Călinescu. Nu pot fi trecute cu vederea, de pildă, amănuntele de coloratură quasi-ştiinţifică privind afecţiunile fizice ale protagoniştilor : boala lui Costache în *Enigma Otiliei*, boala lui Conţescu în *Bietul Ioanide*, boala Katyei Zănoagă în *Scrinul negru*. În fiecare din cele trei cazuri, referirile redactate într-un stil aproape profesional se justifică, indiscutabil, prin funcţia dramatică a evenimentului, care atrage ca spre un centru atenţia celor din jur, totuşi abundenţa amănuntelor, am zice strict tehnice, nu poate fi explicată doar prin aceasta. Cu atît mai mult cu cît *explicaţia* abundă în proza lui Călinescu în împrejurări foarte diferite. Uneori, pentru a motiva strîngerea laolaltă a protagoniştilor. Poate şi datorită predilecţiei de a da din cînd în cînd o turnură mai „teatrală" naraţiunii, fapt remarcat de unii critici, G. Călinescu „organizează" destul de des mese sau alte „festivităţi" în măsură să strîngă laolaltă cel puţin o parte a personajelor. *Bietul Ioanide* începe chiar cu

o asemenea „reuniune", iar în *Enigma Otiliei* prilejul e tot o masă, oferită de proprietarul de restaurant Iorgu, sub un pretext fantezist („...are omul o fată căreia îi rupe turta şi a găsit pretext ca să dea o masă cunoscuţilor în vederea că a devenit proprietar", explică Stănică). Astfel se adună în aceeaşi încăpere nişte oameni care altfel nici n-ar avea cum să se cunoască (Moş Costache, generalul, Georgeta, Felix, Stănică, Olimpia etc.) şi apare chiar şi Titi, prezenţa căruia e necesară şi e explicată de ceilalţi, evident de circumstanţă : ca s-o însoţească pe sora-sa Olimpia. În *Scrinul negru*, ocaziile care îi reunesc pe protagonişti sînt variate : înmormîntarea Katyei la început, apoi seansurile de spiritism, în sfîrşit hotărîrea Hangerlioaicăi de a-şi face de vie slujba înmormîntării. Clanul călătoreşte cu trenul, însă la mănăstire toţi apar „in corpore", aduşi «cu două autobuze trimise înainte în „expediţie ştiinţifică" la Rîmnicu-Vîlcea de către directorul cabinetului numismatic». G. Călinescu recurge adeseori la explicaţii pentru a justifica o relaţie nouă ivită între personaje, o întorsătură a evenimentelor, sau pur şi simplu psihologia eroilor. „Felix îşi dădea prea bine seama că iubeşte pe Otilia, fără să poată determina conţinutul acestui sentiment"; „Aglaie înţelegea misiunea de soacră într-un chip foarte oneros pentru noră" ; „într-adevăr Georgeta merita toate elogiile" ; „Stănică... era un om incapabil de a brutaliza pe cineva şi chiar de a se împotrivi voinţei cuiva. Din această pricină se credea bun la suflet şi era într-adevăr atîta vreme cît îl stăpînea sentimentul" ; „De fapt Titi îşi pierduse iarăşi liniştea" ; „În fond, Stănică mirosise bine, bătrînul voia să vîndă şi casele astea, precum voia să vîndă tot" ; „Într-adevăr, Panait Sufleţel nutrea opinia sinceră că Ioanide..." Iar acesta „de fapt... recapitula portretul etic al lui Gonzalv Ionescu..." „De fapt, Ioanide era acela care începuse ostilităţile într-o dimineaţă iritată..." ; „Ioanide, fire lucidă şi foarte analitică, îl complica pe Dan Bogdan, al cărui suflet era mai elementar" ; „Ioanide nu era avar şi uneori putea să pară chiar risipitor, profesa însă prudenţa" ; „Interpretarea acestor fragmente documentare oferă o noţiune foarte clară a lucrurilor. Întîi de toate rezulta din ele..." „...cu toată încordarea produsă de evenimentele externe, întreprinderea lui Ioanide nu trecu neobservată şi trezi mai multe comentarii decît se acordă de obicei la noi unor astfel de fapte" ; „Adevărul mai era că membrii guvernului se arătau foarte sceptici cu privire la eficacitatea sentinţei..." Şi am putea continua cu citate.

Prezenţa discretă a autorului care, cu explicaţiile sale îl „ajută" încontinuu pe cititor să înţeleagă mai bine, mai just şi mai adînc, sensul şi semnificaţia evenimentelor (procedeu inevitabil în oricare text istoric) pare a dezminţi părerea acelor critici care insistă asupra elementului dramatic în proza lui G. Călinescu şi preferă să-i aprecieze conţinutul mai ales cu ajutorul categoriilor „tragic" şi „comic". Analiza textului ne conduce la o concluzie diferită, iar dificultatea resimţită de unii comentatori de a defini diferite destine ca fiind exclusiv sau preponderent „tragice" sau „comice" poate fi explicată şi prin aceea că în cazul nostru categoriile amintite sînt pur şi simplu inaplicabile. Proza lui G. Călinescu este evident satirică, situaţiile ridi-

cole nu lipsesc, însă comismul personajelor este adeseori compensat, cîteodată imprevizibil, de simpatia pe care ne-o trezește capacitatea pînă și a unor tipuri negative de a trăi cu *intensitate* experiențe de viață semnificative, în sensul că prin ele autorul reușește întotdeauna să scoată în evidență cîte o trăsătură de caracter autentic umană. Cînd se vorbește de *Enigma Otiliei*, se citează de obicei ca personajul cel mai odios (și satirizat deci) Stănică Rațiu. Însă despre același personaj se spune în *Bietul Ioanide* că arhitectul îl cunoscuse și-l considera ca „exponent al umanității generațiilor lui, gălăgios, capabil de toate malignitățile, însă deschis la vorbă, formulîndu-și pe față admirațiile și ostilitățile". Pînă și Gonzalv Ionescu, în urmărirea unui țel meschin dovedește perseverență și chiar capacitatea de a accepta sacrificii, pentru el dureroase. Ne mai vorbind de Pomponescu, al cărui sfîrșit îl absolvă aproape. Autorul admiră gestul fostului ministru cînd acesta își ia rămas bun de la viață ca un „om de lume". Și am putea da exemple numeroase. În *Cartea nunții*, peroratiile politice ale lui dom'Popescu, care ba plesnește cu palma în ceapă zicînd că „un Mussolini ne trebuie, nouă", ba susține că „e bolșevic, cînd e vorba de muncă", ba se revoltă împotriva pîinii de la Gagel pentru că nu-i trebuie „pîine frămîntată de mîini străine... Trebuie să învățăm o dată să trăim prin noi înșine, cum a zis Brătianu. De mîine încolo să-mi faceți numai mămăligă" — stîrnesc hohote de rîs, însă cînd același dom' Popescu nu se culcă și-l așteaptă pe Jim ca să-l întrebe de Kemal-pașa, cazul începe să devină interesant, oglindind o coordonată nu tocmai neglijabilă a existenței sociale de atunci — refuzul, deocamdată haotic și neghiob, dar refuzul omului de rînd de a face politică numai cum i-o prescriu politicienii. În *Enigma Otiliei*, Moș Costache, atît de slab și neatractios la început, devine aproape solemn spre sfîrșitul vieții. În *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* trec prin „momente sublime" pînă și asemenea „dobitoci" ca Suflețel sau Hagienuș, iar pe alt plan, să zicem, Hangerlioaia. Toate acestea ne îndeamnă să formulăm presupunerea că pentru relevarea conținutului estetic al prozei lui G. Călinescu trebuie să luăm în considerație mai ales nu categoriile tragicului și ale comicului, ci cele ale frumosului și sublimului, cît și ale contrariilor lor. Clasicistă prin unele laturi ale ei, proza lui G. Călinescu are afinități evidente și cu literatura din epoca luminilor, scînteind de verva dezbaterii filozofico-intelectuale într-o măsură asemănătoare cu „prozele" enciclopedice ale lui Voltaire sau Diderot. De aici și o anumită similitudine în mînuirea criteriilor de apreciere estetică. Autorul clasifică atitudinile eroilor luînd în considerație în primul rînd gradul în care reușesc sau nu să exteriorizeze frumosul uman. Ioanide, un artist de geniu, îi denumește pe acei cu care nu simte nici o afinitate „dobitoci". Calificativul e aproape simbolic. Merită aprecierea superlativă doar acela prin gesturile căruia poate fi admirat cît de cît *omul*. De aici și echivocul aparent în atitudinea autorului față de unele dintre personaje.

Propoziția enunțată ar putea fi verificată și cu ajutorul referirilor la modul în care sînt înfățișate în proza lui G. Călinescu aspectele

vieții erotice. Dacă pornim de la observația cunoscută a lui Marx și anume că raporturile dintre bărbat și femeie sînt acelea în care, mai ales, se reflectă „în ce măsură comportarea *firească* a omului a devenit *umană*, sau în ce măsură esența *umană* a devenit pentru el *firească*, în ce măsură *firea umană* a devenit *firea sa*", — nu ne e greu să înțelegem de ce în romanele pe care le analizăm dragostea, în diferitele ei ipostaze, ocupă un loc atît de însemnat. Urmărind „aventurile" umanului în cele mai diverse sectoare ale vieții sociale și private, autorul nu putea să nu zăbovească mai îndelung tocmai în sectorul în care capacitatea individului de a fi în primul rînd *om* este supusă celui mai neiertător examen. Nu arareori criticii au văzut în decizia Otiliei de a se însoți cu Pascalopol un fel de abdicare de la imperativul moral. Doar fata îl iubea pe Felix. A reduce problema la atît ar fi cel puțin simplist. „Enigma" Otiliei, în măsura în care există, e de nedezlegat, căci, într-un fel, se reduce la unul din aspectele cele mai banale : eternul feminin. Otilia are o intuiție uimitor de pătrunzătoare a propriului ei farmec și nu vrea altceva decît să-l cultive. E frumoasă și vrea să trăiască frumos. Aspirația ei către frumos e, poate, destul de rudimentară ; dar asta-i altceva ; acțiunea romanului scoate în relief doar aspirația ca atare ; datorită ei, Otilia mînuiește aproape instinctual, în relațiile cu cei din jur, nu criterii morale (și nici cele practice), ci criterii estetice. Îl iubește pe Felix pentru că tînărul e frumos, dar simte că viața ei cu el va fi urîtă ; de aceea pornirile i se paralizează. Pascalopol însă, cu tactul lui de om cu experiență, promite Otiliei tocmai ceea ce ea dorește cu nesaț : să strălucească în lume așa cum o pasăre frumoasă strălucește în mijlocul naturii. Deocamdată ne interesează mai puțin problema măsurii în care Otilia avea sau nu avea dreptate, căci abordarea ei ne-ar conduce la obligația să dezbatem, într-un complex mai larg, problema mai generală a cauzelor care determină uneori necoincidența criteriilor estetice cu cele etice. Care moralist nu l-ar aplauda pe Felix pentru că refuză să coabiteze cu fata iubită înainte de a-i putea asigura situația și protecția ? Dar trebuie să recunoaștem că din punct de vedere estetic gestul dezgustă. *Frumusețea* dragostei e incompatibilă cu calculul, cu orice calcul, oricît de nobile ar fi permisele lui. „Tragedia", dacă vreți, constă în aceea că pînă la urmă a te dispensa de „calcul" e imposibil. S-ar deduce că „secretul" vieții frumoase constă în realizarea unui echilibru cît mai desăvîrșit între aspirația spontană și afectivă către frumos, pe de o parte, și „cenzura" prudentă a rațiunii, pe de altă parte. Acest „echilibru" îl realizează, într-o oarecare măsură, Pascalopol și, la un nivel mult mai înalt, Ioanide. Proza lui G. Călinescu afirmă deci, din nou, concluzia că frumusețea ca să se realizeze reclamă cu necesitate libertatea și armonia. De aici impresia de atîtea ori subliniată de critici că idealitatea ei e clasicistă. Dar clasicismul preconiza pentru realizarea armoniei înfrîngerea pasiunii prin intervenția brutală a voinței, ceea ce Călinescu, ca un om al secolului al XX-lea, nu o poate admite. Dimpotrivă, de la *Cartea nunții* și pînă la *Scrinul negru* creația sa se impune și ca o pledoarie pentru reabilitarea pasiunilor neal-

terate. De aici senzația, evidențiată de alți critici, că în ciuda aparenței clasiciste proza lui Călinescu e, *în fond*, romantică. Romanticii însă apoteozau pasiunea dezlănțuită, oarbă. Ceea ce, din nou, contrazice poziția estetică a autorului *Bietului Ioanide*. Eroul preferat parcă nu numai în legătură cu afacerile pecuniare e și risipitor și prudent totodată. Afecțiunea sălbatică a Sultanei, ca o izbucnire a setei îndelung reprimate de a se dărui în toată puterea cuvîntului unui bărbat, îl impresionează prin splendoarea ei rudimentară, îl înduioșează chiar ; dar cînd tînăra armeancă atentează la liniștea căminului lui, arhitectul se retrage „prudent", avînd însă grija să nu rănească sinceritatea aceleia care s-a încrezut în el. În viața personală a lui Ioanide „cenzura rațiunii" intervine doar atît cît e nevoie ca să-l ferească de atitudini donquijotiste și grotești. El nu respinge ideea de a construi pentru bani, dar evită comenzile acelora despre care e sigur că sînt cu totul insensibili la latura estetică a proiectelor sale. Frecventează, în lipsa a ceva mai bun, cercul „dobitocilor", pe care-i disprețuiește în secret, dar păstrează întotdeauna distanța necesară între el și ceilalți. Chiar și atunci cînd durerea îl copleșește, Ioanide se menține într-o ținută de sobrietate exemplară. Tendința de a-și examina mereu ținuta, spre a nu ajunge *niciodată* în situația de a părea cuiva nedemn sau ridicol, se pare că a intrat în asemenea măsură în sînge arhitectului încît nu mai are nevoie de confruntarea cu el însuși pentru a „corecta" traiectoria vieții. Atitudinea i-a devenit firească, *e a lui*, din care cauză în operă, din punct de vedere estetic, e exemplară. De aici, consecința bizară că lui Ioanide îi este permis, din punctul de vedere etic, ceea ce altor oameni nu li se poate admite. Tocmai pentru că în aventurile erotice Ioanide urmărește în exclusivitate satisfacții estetice, cu greu poate fi „condamnat" pe baza unor precepte morale. E simptomatică paralela între cele două legături ale Ioanei — cu Ioanide și cu Pomponescu. Prima e spontană și frumoasă, pentru că deși este exclusiv carnală se justifică totuși printr-o rațiune estetică : antiteza dintre pasiunea vulcanică, leonină a lui Ioanide, pe de o parte, și satisfacția pasivă, placidă, a Indolentei pe de alta. Vorbind pitagoreic, unirea lor ar putea fi simbolizată prin adunarea a două numere care se anulează reciproc, pentru că avînd valori absolut identice au sensuri opuse : unul pozitiv (Ioanide), altul negativ (Ioana). Legătura între Pomponescu și Ioana e, din punctul de vedere al eticii comune, mult mai cuviincioasă ; ceremonioasă și decentă, ea eșuează totuși în platitudine și trivialitate.

Neavînd posibilitate să insistăm, vom semnala doar că aproape în toate situațiile înfățișate, în romanele lui Călinescu, în legătură aproape cu toate personajele, pot fi identificate aceleași criterii de apreciere estetică. Chiar și pasiunile respingătoare, pornite din calcule meschine, parcă se înnobilează atunci cînd pun în asemenea măsură stăpînirea pe om încît devin conduita lui firească, spontană, de acuma eliberată de calculele care au generat-o. În viața „dobitocilor", însă, asemenea momente sînt rare și trecătoare. Personajele demne, dimpo-

trivă, se impun prin consecvența cu care își apără fiecare propria lor umanitate.

Izvorîte din căutarea febrilă și anxioasă a „absolutului universal", romanele lui G. Călinescu ni se dezvăluie totuși ca niște opere literare avînd în primul rînd un conținut social. Lucru explicabil. Clasicist, romantic, G. Călinescu a fost prin excelență un scriitor realist, iar aprecierea care-i aparține și potrivit căreia realismul constituie mediul cel mai prielnic pentru înflorirea artei găsește confirmarea cea mai elocventă în propria sa creație. Despre semnificația socială a romanelor lui G. Călinescu s-a scris mult și nu vom relua dezbaterea decît în raport cu tema pe care am ales-o. Înainte de a adera la marxism, G. Călinescu a intuit cu exactitate că dușmanul principal al frumosului uman e egoismul pe care-l exacerbează relațiile burgheze. Dar pentru ca satira să se exercite cu o adresă precisă, individualismul trebuie să fie delimitat cît mai net posibil, de aspirația firească și nobilă a omului de a-și afirma personalitatea. Într-un fel, problema aceasta pare a fi și problema numărului unu a epocii noastre. Anticomunismul încearcă să-și cîștige aderenți insinuînd că îndeplinirea programului comunist ar duce cu necesitate la înfrînarea oricăror veleități personale. Că nu este așa noi o știm, și a o demonstra din nou e un lux ideologic. Ceva mai greu de răsturnat devin aserțiunile ideologilor burghezi atunci cînd se întemeiază pe unele adevăruri indiscutabile : totuși, în lumea burgheză și azi se afirmă talente numeroase în domeniul științei și al tehnicii, chiar în artă și literatură. A supune acum și aici această situație unei analize minuțioase e dificil. Vom observa doar că lumea burgheză fiind bazată pe principiul luptei tuturora împotriva tuturora, e în natura ei să deschidă drum valorilor reale mai ales atunci cînd activitatea lor creatoare nu lezează interesele fundamentale ale capitalismului. Că mai în toate cazurile afirmarea presupune și acceptarea unor compromisuri morale și ideologice e o altă problemă. G. Călinescu o subliniază, dar în special pentru a condamna decăderea în trivialitate din punct de vedere estetic. „Lumea" pe care o înfățișează romancierul fiind cea a intelectualității e firesc ca investigarea relațiilor între afirmarea personalității și avatarurile individualismului să fie examinată multilateral. Dan Bogdan, Suflețel, Pomponescu, Gulimănescu, Gaittany, Hagienuș, Gonzalv Ionescu, Smărăndache ș. a. sînt cu toții intelectuali foarte bine pregătiți în specialitatea lor, unii profesori universitari, alții autori ai unor lucrări etc. Cu toții însă, ca persoane, trăiesc o viață meschină, vînează sinecure, se sapă unul pe altul, colportează știri compromițătoare, iar și atunci cînd discută politică raportează evenimentele doar la perspectiva propriei ascensiuni administrative. Sînt cu toții de o micime înspăimîntătoare și fac impresia că din punct de vedere creator fie că s-au epuizat (ca Pomponescu), fie că sînt pe cale de a se epuiza (Suflețel, Hagienuș). G. Călinescu e zgîrcit în relatarea antecedentelor biografice ale personajelor din categoria amintită. Ni se comunică, totuși, că mulți dintre ei au pornit-o „de jos". Cu excepția lui Gaittany, poate, toți ceilalți se vede că de ajuns au ajuns în situațiile respective pe

merit. Dar, ciudat lucru, acum munca intelectuală îi preocupă într-o măsură cu totul neglijabilă. Reconstituind drumul de viaţă cel puţin al unora dintre ei, l-am putea rezuma în următoarea schemă : avînd preocupări intelectuale, oamenii aceştia, cînd erau tineri, au început să aspire spre independenţa materială pentru a se putea realiza ca intelectuali, pentru că — aici intervine factorul social — în lumea burgheză nu te poţi realiza intelectualiceşte decît cu condiţia eliberării de grijile materiale cotidiene. Pascalopol îşi poate permite să rămînă olimpian şi incoruptibil — averea îl apără, într-un fel, de influenţa factorilor corupători, Stănică Raţiu n-ar putea s-o facă şi dacă ar vrea. Produs organic al lumii burgheze, ca să redevină om el trebuia întîi şi întîi să aibă capital. Universitarii din *Bietul Ioanide* iniţial probabil că dădeau din coate ca să ajungă, cu timpul însă mijlocul a devenit scopul vieţii lor. Îmburgheziţi de nevoie, au devenit exponenţii tipici ai lumii burgheze. Refuzînd destinul inadaptabililor, s-au adaptat în asemenea măsură mediului înconjurător încît au încetat să se mai deosebească de el. Folosind terminologia marxistă, am putea spune că romanele lui G. Călinescu abundă în exemple clasice de alienare a personalităţii umane. La aproape toate „personalităţile" amintite de noi, scopul vieţii a fost iniţial creaţia intelectuală, parvenirea fiind mijlocul ; cu timpul, răsturnarea s-a produs ; parvenirea a devenit scopul, iar creaţia, atîta de cît mai erau capabili — mijlocul. Dar, spre deosebire de realiştii critici ai secolului al XIX-lea, pe G. Călinescu nu-l interesează doar diagnosticarea bolii (remediul urmînd să fie descoperit de alţii, cum o recomanda, de pildă, Thackeray). Proza lui G. Călinescu exprimă pregnant tendinţa secolului al XX-lea de a contrapune mediului corupt şi exemplul unor personalităţi incoruptibile. De aceea, cu toate că din multe puncte de vedere apropierea de scriitorii pe care-i vom cita e dificilă, aspiraţia către absolut îl înrudeşte totuşi pe G. Călinescu cu acei maeştri care, fiecare în felul său, au exprimat aceeaşi tendinţă — Cehov, Gorki, Romain Rolland, Jack London, Korolenko. Ca şi în opera acestor scriitori, dar şi a altora, căile folosite de omul dornic de a-şi afirma personalitatea cucerind independenţa, fie şi relativă, faţă de mediul burghez, sînt cercetate de autorul român cu aplicaţie. Dar din toate soluţiile, singura salvatoare pare a fi cea a lui Ioanide. Independenţa lui Pascalopol nu e cucerită, ci moştenită, ceea ce o reduce la neant în cele din urmă. Refuzînd, personal, compromisuri, el o obligă totuşi pe Otilia la compromis, iar atunci cînd demnitatea femeii se răzvrăteşte, se mulţumeşte a filozofa acru despre „enigmă" ş. a. Otilia a renunţat la Felix pentru a avea iluzia libertăţii, dar a capitulat renegîndu-se. „Independenţa" lui Felix s-a dovedit a fi şi ea, în fond, destul de restrînsă, autorul, cel puţin, relatează despre ascensiunea medicului Sima într-un stil sceptic, cu imponderabile accente ironice. În *Bietul Ioanide,* Conţescu face impresia că se interesează de ştiinţă de dragul ştiinţei, în schimb conduce cu abilitate complicatele manevre ale „clanului" său. Dacă poziţiile clanului s-ar şubrezi într-o împrejurare neprevăzută, liniştea sufletească a profesorului s-ar risipi, ceea ce ar anihila cu totul şi disponibilitatea lui

creatoare. Conţescu e totuşi, în ultimă instanţă, un mediocru senin şi raţional, dar atît. Rămâne Ioanide. Arma sa de apărare e talentul, geniul. Ioanide se vrea un Diogene indiferent la vicisitudinile mizeriei cotidiene. El se purifică zilnic, scufundîndu-se în deliciile înălţătoare ale creaţiei. Geniul îi asigură succesul, iar datorită succesului devine inexpugnabil. Din punctul de vedere al afirmării personalităţii sale pe planul creaţiei este realmente independent, dar plăteşte totuşi scump independenţa, cu preţul unei sfîşietoare drame familiale. În consecinţă, şi soluţia ilustrată prin existenţa sa se profilează falimentară. Sociabil prin firea sa, dar izolat într-o societate pe care o dispreţuieşte Ioanide capătă posibilităţi nelimitate de a se afirma abia atunci cînd, după izbînda revoluţiei populare, reuşeşte să îmbine *armonios* sociabilitatea cu expozivitatea eului creator. Aşadar, destinul personal al lui Ioanide capătă şi el rezonanţe sociale apreciabile, însă semnificaţia lor ne obligă să atingem măcar în treacăt şi problema modului în care este înfăţişată în *Bietul Ioanide* mişcarea legionară.

În legătură cu acest aspect al romanului, anumiţi critici au formulat la timpul său unele reproşuri, care azi, retrospectiv, ne par exagerate şi nedrepte. Demascarea politică a legionarismului, atîta cîtă se face, e necruţătoare, iar dacă ea ocupă totuşi în roman — din punct de vedere cantitativ — un loc modest, asta se explică şi prin aceea că, în raport cu tema, e totuşi lăturalnică. În roman, mişcarea legionară apare mai ales pentru alimentarea conflictului dintre Ioanide şi fiul său Tudorel. Schematizînd, am putea rezuma că în opoziţie cu intelectualii de tipul celor „trei Dioscuri", care se agită isteric doar pentru asigurarea intereselor lor personale, dar se camuflează cu ajutorul unui verbiaj quasi-intelectual şi quasi-principial, oamenii gen Gavrilcea au acceptat morala burgheză în nuditatea ei. La ce bun, pretind ei, să ne pierdem timpul cu filozofia, cînd în lumea asta acţiunea decide ? Pentru ei parvenirea e un scop declarat, iar în jurnalul său Tudorel încearcă chiar să dea acestei mentalităţi cavernoase o justificare filozofică. De aici şi pretenţia de a-l fi continuat, într-o altă direcţie, pe tatăl său. Există oare vreo afinitate între Ioanide şi Tudorel ? Într-un anume sens, foarte general, — da. Ioanide e stăpînit şi el de un dispreţ suveran faţă de lamentaţiile speculative ale „sufleţeilor". Ideea că omul se afirmă doar prin acţiune, prin ceea ce *face*, nu-i e străină. Dar cu tot apolitismul său declarat, Ioanide concepe creaţia ca o dăruire pe altarul patriei şi al progresului uman. Deşi monologhează şi dialoghează rar asupra utilităţii construcţiilor sale sublime (ridicate, deocamdată, doar imaginativ, cel mult pe o machetă), Ioanide are totuşi o concepţie clară asupra utilităţii lor pe plan superior ; construcţiile sale vor avea raţiune numai în măsura în care vor înnobila viaţa oamenilor, ajutîndu-le să devină şi mai conştienţi de misiunea lor, de demnitatea, forţa şi *libertatea* lor. În jurnalul lui Tudorel, în schimb, afirmarea prin acţiune devine scop în sine, înlăturarea păienjenişului de iluzii burgheze cu privire la existenţa „normală" nu se face în scopul eliberării omului din acest păienjeniş, ci în scopul reabilitării răului, prin ridicarea pe piedestal a adevăratului erou burghez, ajuns să inventeze o

morală susceptibilă de a-l elibera de toate scrupulele morale. De aceea revolta autoburgheză a lui Tudorel e o catastrofă, pentru că înseamnă, de fapt, capitularea cea mai cinică, înseamnă renunțarea la lupta pentru salvgardarea valorilor umane, înseamnă justificarea și apoteozarea dezumanizării, concluzia pe care autorul o subliniază cu tonuri groase în final, obligîndu-l pe Ioanide să se cutremure asistînd la spectacolele oferite de către legionarii ajunși la putere, care se extaziază în cultul lui Cioarec, organizează procesiuni cavernale, reneagă valorile creației umane ș.a.m.d. Așadar, chiar dacă demascarea conținutului politic al mișcării legionare se face — deși net e o mișcare trădătoare — tangențial și fragmentar, demascarea cu mijloace estetice a mentalității legionare e condusă magistral, legionarismul reprezentînd în sistemul de imagini al romanului ceea ce am putea numi azi — antisoluție.

Asupra modului în care soluția adevărată și-a găsit întrupare în *Scrinul negru* noi am mai avut ocazia să ne spunem părerea [4]. Vom adăuga doar că în acest din urmă roman G. Călinescu amplifică în mod evident datele alternativei. Dacă în *Bietul Ioanide* antiteza se realiza încă între personalitatea creatoare și *întreaga* ambianță social-umană din jurul ei, lumea burgheză apărînd doar ca ipostaza cea mai degradată a condiției sociale, care în general îl înfrînează pe artistul creator, în *Scrinul negru*, exclusivismul acesta, în ultimă instanță de sorginte idealistă, este depășit. Dimpotrivă, autorul deplasează accentul spre sincronizarea exigențelor sociale de factură nouă, proprii lumii socialiste, cu aspirația justificată a omului de a afirma propria sa personalitate. Nu vom reveni aici asupra problemelor de ordin artistic pe care le-a ridicat, inevitabil, o asemenea schimbare a viziunii estetice, căci le-am tratat în articolul amintit, ci vom sublinia doar, ca avînd contingență directă cu tema acestei încercări, intenția vădită a autorului, care a generat, după cum se știe, în țesătura epică a *Scrinului negru*, confruntări social-estetice dintre cele mai semnificative. Într-o parte a romanului se face un fel de cronică a procesului de decădere a aristocrației românești. Și aici aspectele sociale sînt subordonate judecăților estetice. Pe planul doi, aristocrația apare în creația lui G. Călinescu încă în *Bietul Ioanide;* ba mai mult — și în *Enigma Otiliei*, unde, Pascalopol, chiar dacă nu e boier de neam, e totuși moșier. G. Călinescu se ocupă mai puțin de condiția de exploatatori a moșierilor ci, dintr-un unghi specific, îi opune burgheziei. Aristocratul n-are ca scop al vieții acumularea averii, ci pentru el averea e doar un mijloc de cimentare a privilegiilor. Trăsătura congenitală a aristocratului e orgoliul, identificarea destinului său cu acela al „neamului". Dar din splendoarea de altădată a feudalității a rămas doar preocuparea deșartă pentru respectarea etichetei și conservarea clanului. Descendenții vechilor familii voievodale se agită zgomotos ca albinele într-un stup cu matca moartă. Obsesia mondenității îi copleșește pînă și atunci cînd ajung în situația de negustori la talciok. Tabloul în ansamblu e meschin și ridicol, deși cu zvîcniri zadarnice către sublimitate.

[4] *Literatura și viața*, EPL, București, 1965, p. 15—28.

Arta conservării aparenţelor e apreciată de scriitor doar ca o cale minoră către realizarea unui surogat de armonie interioară. Din cînd în cînd fundalul înfăţişînd o lume în dispariţie e folosit de scriitor pentru a se scoate şi mai pregnant în evidenţă conţinutul esenţialmente anestetic al vieţii burgheze.

În *Scrinul negru* G. Călinescu încearcă pentru prima dată să concretizeze şi o soluţie pozitivă cu conţinut social. Dar cu greu putem vorbi de existenţa unor eroi de tip nou. Dragavei, Cornel şi ceilalţi exponenţi ai clasei muncitoare sînt totuşi — cum am mai avut prilejul să constatăm — apariţii mai mult sau mai puţin convenţionale. Artisticeşte, neajunsul se justifică şi prin aceea că ei nu evoluează în roman în raport cu propriul destin, ci doar aşa cum apar şi dispar din cîmpul de viziune al lui Ioanide. *Scrinul negru* e deci şi romanul în care G. Călinescu recurge pentru întîia oară la folosirea mai amplă a procedeelor artistice convenţionale. Realitatea apocaliptică a terorii fasciste în teritoriile cotropite nu mai e înfăţişată realistic, ci ca un vis halucinant al doctorului Hergot, luat drept evreu şi obligat astfel să parcurgă tot drumul supliciului. Pe de altă parte, unele din evadările erotice ale lui Ioanide sînt narate nu aşa cum se petrec, ci aşa cum le visează arhitectul. Recurgerea variată la reflectarea convenţională creează ambianţa artistică necesară pentru încadrarea firească şi a acelor aspecte de viaţă nouă pe care autorul nu le cunoaşte decît de la distanţă. Totuşi oamenii timpurilor noi sînt prezenţi în suficientă măsură pentru ca o antiteză cu intelectualitatea de tip vechi să poată fi cel puţin schiţată. Oamenii aceştia de tip nou sînt în primul rînd eminamente simpli ; scutiţi de obsesii, ei sînt oricînd disponibili pentru entuziasm. Pe acest plan se realizează întîlnirea cea mare cu Ioanide. Şi ei sînt oameni de acţiune care preţuiesc cu precădere fapta, dar pentru ei acţiunea, creaţia, nu e nici un mijloc de parvenire, nici un scop în sine, ci o treaptă către împlinire, prin participarea la un efort colectiv. De aceea, şi ei sînt oricînd dispuşi să guste pînă-n adînc bucuria frumuseţii, sînt candizi şi savanţi totodată, capabili de a se lăsa în voia plăcerilor estetice dezinteresate. Sînt precursori ai vremurilor de mîine, ai evului comunist, cînd bucuriile estetice vor impregna în asemenea măsură viaţa cotidiană, încît, cum o prevăzuse şi Marx, nu vor mai putea fi desprinse de ea. De aceea, nu e de loc întîmplător că tocmai de la ei învaţă şi Ioanide cum creaţia sa, cu alte cuvinte afirmarea personalităţii sale, se poate armoniza cu imperativele sociale. Aşadar Ioanide trăieşte şi el o substanţială revelaţie, din care cauză, cel puţin deocamdată, oamenii realităţii socialiste îi apar lui doar ca nişte încarnări simbolice ale propriei descoperiri. În *Scrinul negru* realitatea socialistă încă nu este înfăţişată ca o realitate în sine, ci doar ca o realitate idealizată de eroul principal. Convenţia schematizează pe de o parte, pe de alta însă reliefează mai pregnant valoarea estetică a contrastului. De data aceasta G. Călinescu se vede că a urmărit mai puţin disecţia socială (ca în cazul tablourilor înfăţişate satiric), cît afirmarea poematică a unui adevăr social şi politic ce i s-a părut fundamental.

În concluzie, am putea afirma că principala descoperire estetică conținută în proza lui G. Călinescu ar trebui să fie căutată tot în raport cu problema — de mult investigată de către scriitori și artiști — a căilor de urmat pentru afirmarea cît mai puternică și cît mai liberă a personalității umane ca o personalitate creatoare. Pe acest drum G. Călinescu a încercat să depășească și unilateralitatea romantică într-o sinteză izbitor de originală prin punctarea virtuților indiscutabile ale ambelor soluții menționate. Omul integru („ideal" din punct de vedere estetic) se poate împlini numai în cazul în care reușește să îmbine armonios seninătatea rațional-echilibrată, a timpului clasic, cu spontaneitate explozivă a romanticului. Dar în calea unei atari sinteze superioare se ridică obstacolul realității burgheze. În căutarea fisurilor prin care individul înzestrat să poată evada din cetatea burgheză năpădită de mucegaiul trivialității, G. Călinescu a valorificat multilateral și experiența realismului critic, neputînd depăși, firesc, limitele acestuia. Rezistența materialului, după o expresie a lui Gorki, l-a determinat să persevereze, înglobînd în arhitectura ultimului său roman și o seamă de procedee caracteristice literaturii moderne. Astfel s-a înfăptuit ceea ce am putea numi caracterul *intregru* al artei călinesciene și care constituie, după noi, principala ei virtute estetică. Prin ea, unul din cei mai de seamă reprezentanți ai literaturii române contemporane se încadrează în literatura universală și ca un precursor strălucit al realismului socialist. Dintr-un alt punct de vedere, proza lui G. Călinescu aparține realismului socialist și prin patosul ei antimodernist. Dacă modernismul, mai ales în ultimele decenii, tinde perseverent către „subtilizarea" creației artistice, către eliminarea din fiecare ramură a artei și din fiecare gen artistic a tuturor elementelor eterogene, iar ambiția respectivă de a se ajunge la „poezie pură", la „pictură pură", „sculptură pură" ș.a.m.d. conduce adeseori, în virtutea cunoscutei legi dialectice care funcționează inexorabil, la transformarea fenomenului în contrariul său, ajugîndu-se la experiențele lamentabile cu anti-poezie, anti-piese, anti-pictură, anti-roman etc., — proza lui Călinescu impresionează dimpotrivă prin amploarea ei sintetică ; ea valorifică nu doar cuceririle tuturor genurilor poetice — și ale liricului și dramaticului, pe lîngă cel epic, — dar înglobează organic și publicistica, esseul, știința, critica de artă, adică toate posibilitățile spiritului uman de a se afirma cu ajutorul cuvîntului. Enciclopedică și polivalentă, proza lui Călinescu aparține indiscutabil acelei tendințe umaniste a secolului al XX-lea care respinge soluția iluzorie a refugierii în infinitezimal și cere cutezanța sublimă pentru luarea în stăpînire de către om a întregii realități umanizate, prin coordonarea într-un efort suprem a tuturor facultăților sale. Se știe însă că expresia cea mai înaltă a acestui umanism global e umanismul socialist. Iată de ce socotim că nu exagerăm cînd conchidem că, superbă în monumentalitatea ei, proza lui G. Călinescu conține, prelucrate artistic, toate cuceririle moderne ale geniului uman — îndrăzneală creatoare, aspirație către absolut, perspicacitate analitică, curiozitate nepotolită, forța aproape demiurgică a sintezelor, încredere

nelimitată în ascensiunea omului. Literatura viitoare a României socialiste va datora, incontestabil, nemăsurat de mult descoperirilor estetice pe care, într-o mare parte, G. Călinescu le-a făcut, epuizîndu-se într-un efort colosal, încă înainte de Eliberare, într-o lume în care lumina desctăuşării totale a omului abia începea să mijească.

LES ROMANS DE G. CĂLINESCU AU POINT DE VUE ESTHÉTIQUE

RÉSUMÉ

A l'encontre des autres études critiques, l'appréciation esthétique des romans de G. Călinescu est réalisée non pas à l'aide des catégories «tragique» et «comique» mais en faisant appel aux catégories «beau», «sublime» et à leurs contraires. Le caractère «historique», documentaire et explicatif rapproche les romans de Călinescu non seulement de la prose classique mais encore de la littérature d'allure encyclopédique du siècle des lumières. L'idéal de l'écrivain c'est l'homme qui affirme de manière proéminente sa personnalité, tout en réalisant un équilibre entre le rationalisme classique et la spontanéité affective des romantiques, entre l'aspiration spontanée vers la beauté, d'une part et d'autre part, la censure «prudente» de la raison. Le contenu social et critique des romans est défini en rapportant cet idéal à son antipode — l'intellectuel devenu prisonnier de l'arrivisme, aliénant sa personnalité et transformant la création, d'une raison d'être, en moyen de parvenir. Pourtant, Călinescu parvient à «sauver» certains personnages, lorsque ceux-ci se montrent capables d'un généreux effort humain. La solution positive de *Scrinul negru* (La Commode noire) prend un contour dès l'instant où le héros principal, l'architecte Ioanide, découvre la possibilité d'harmoniser l'impératif social et le caractère explosif de la création. Les hommes du monde socialiste apparaissent (aux yeux de Ioanide et de l'auteur) comme exemplaires et intègres, parce que simples, exempts d'obsessions, toujours prêts à se dévouer avec enthousiasme. C'est par cette découverte, par l'intégrité de sa création, autant que par son pathos antimoderniste, que la romancier G. Călinescu se situe dans l'histoire de la littérature roumaine comme précurseur mais aussi comme pionnier du réalisme socialiste.

РОМАНЫ ДЖ. КЭЛИНЕСКУ С ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

РЕЗЮМЕ

В отличие от других критических исследований, эстетическая оценка романов Дж. Кэлинеску делается не с помощью таких категорий как « трагическое » и « комическое », а при привлечении категорий « прекрасного », « возвышенного » и их противоположностей. « Исторический » документальный и поясняющий характер приближает романы Кэлинеску не только к классической прозе, но и к литературе энциклопедического размаха эпохи просветителей. Идеалом писателя является человек, ярко ут-

верждающий свою индивидуальность, добившийся равновесия между классическим рационализмом и стихийной чувствительностью романтиков, между стихийным стремлением к прекрасному и «спокойной» цензурой разума. Социальное и критическое содержание романов выявляется через соотношение этого идеала с его антиподом — интеллигентом, попавшим в плен карьеризма, из-за чего его личность ущемляется, а творчество превращается из цели жизни в способ самовыдвижения.

Все же Кэлинеску «спасает» некоторых своих персонажей, и именно тех, которые доказывают, что они способны на всепоглощающее человеческое усилие. В *Черном комоде* положительное решение выявляется лишь тогда, когда главный герой, архитектор Иоаниде, находит путь, дающий ему возможность гармонизировать общественный долг с творческими порывами. Люди социалистической действительности предстают перед ним, как и перед автором, как характеры целостные и примечательные, ясные, органически чуждые всякого рода одержимости, в любой момент готовые отдать себя большому делу. Через это открытие, а также благодаря интегральному характеру своего творчества и его антимодернистскому пафосу, Дж. Кэлинеску, как автор романов, включается в историю румынской литературы и как пионер социалистического реализма.

INTELECTUALUL LUI G. CĂLINESCU

DE

STAN VELEA

G. Călinescu a fost un intelectual prin excelenţă. Soliditatea realizărilor artistice ca romancier, poet, nuvelist ori dramaturg, profunzimea cercetărilor întreprinse în domeniul istoriei şi criticii literare, prezenţa intensă, chiar dacă uneori indirectă, în vălmăşagul evenimentelor, pe care s-a străduit totdeauna să le proiecteze, de la înălţimea unei culturi rar întîlnite, pe fundalul unei experienţe umane de maximă generalitate, şi activitatea prodigioasă a cetăţeanului atestă preocupările unei personalităţi complexe, ale unui intelectual în cea mai deplină accepţie a cuvîntului. Nimic mai firesc, de aceea, ca personajele care îi populează opera literară — ne referim îndeosebi la romane — să reprezinte de preferinţă intelectuali aparţinînd celor mai diverse domenii de activitate. Această lume, descrisă cu dezinvoltură în *Enigma Otiliei, Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru,* este angrenată într-o problematică ce ni se pare fundamentată pentru romanul călinescian. Pe de altă parte, se spune, şi nu fără temei, că marii creatori sădesc *volens nolens* cîte ceva din ei înşişi în fiecare dintre ipostazele omeneşti înfăţişate. În măsura în care afirmaţia este adevărată, îndepărtînd zgura accidentalului şi întregirile caracterologice intenţionale datorate ficţiunii artistice şi urmărind în ansamblu trăsăturile esenţiale ale psihologiei eroilor, se poate reconstitui substanţa intimă a personalităţii celui care le-a dat naştere, închegînd astfel, la modul relativ, evident, un fel de biografie spirituală a autorului. Lucrul este mai lesne de întreprins la scriitorii care şi-au axat întreaga operă pe unul sau cîteva tipuri predilecte. Este şi cazul lui G. Călinescu. Colosalul Ioanide, ce aminteşte de titanii Renaşterii, prin personalitatea sa robustă şi multilaterală, domină întregul eşafodaj faptic al celor trei romane. Căci tînărul Felix Sima din *Enigma Otiliei,* exceptînd unele deosebiri exterioare, nu este decît un Ioanide la vîrsta adolescenţei, psihicul lui dezvoltîndu-se pe traiecte care duc în linie dreaptă spre caracterul celui din urmă. Desigur, continuitatea nu se realizează pe absolut toate laturile ce caracterizează individualitatea lui Felix.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 3—4, 1965, P. 631—646

Vom insista, de aceea, numai asupra acelora care vor ajuta ulterior la definirea lui Ioanide. Este suficient, aşadar, să urmărim creşterea ca intelectual şi ca om a lui Ioanide, grefată pe succesiunea evenimentelor istorice, pentru a descifra în mare parte evoluţia interioară a romancierului însuşi. Contingenţele dintre personajul literar şi plăsmuitorul lui, deşi formal exterioare temei, trebuie relevate într-un articol şi de evocare, precum acesta.

Devenirea lui Ioanide se împlineşte în trei trepte biografice, corespunzătoare celor trei stadii zugrăvite cronologic în *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide* şi *Scrinul Negru*. În prima fază, aceea din *Enigma Otiliei*, scriitorul prefigurează pe Ioanide în Felix Sima la vîrsta abia eliberată de neliniştile pubertăţii, cînd la inşii cu dezvoltare normală apar primele avînturi nelămurite, hrănite de o imaginaţie învolburată, ce irumpe nestăvilită în toate direcţiile. Orfan de ambii părinţi, Felix are 18 ani cînd vine la Bucureşti pentru a se înscrie la facultatea de medicină. De pe acum, ca şi Ioanide mai tîrziu, Felix depăşeşte limitele comunului. O precocitate neobişnuită este manifestă în precepte de gîndire şi conduită deja precis conturate, care constituie germenii ce vor ajunge la maturitate în temperamentul şi intelectul lui Ioanide. Idealul lui Sima, statornicit prin fundamentarea lui raţională, este de a ajunge ceva în viaţă, indiferent de energiile pe care va trebui să le consume pentru realizarea acestui ţel, de a avea un suport solid de pe care să-şi poată desfăşura în libertate posibilităţile creatoare. Dar nu numai atît. În profesia aleasă trebuie să se impună drept cel dintîi, succesele lui ridicîndu-l deasupra celorlalţi semeni. Anonimatul mediocrităţii îi repugnă instinctiv. Cînd cineva îl ia de bărbie ca pe un copil îşi simte demnitatea ultragiată, întocmai ca Ioanide care va întoarce spatele unui cunoscut indezirabil, iritant prin drepturile pe care credea că i le conferă o vîrstă avansată. Îi este frică să rămînă egal cu vegetativul Titi, cu Stănică şi ceilalţi, să se confunde cu ei şi să fie silit, prin forţa împrejurărilor să se plece în faţa lor. Nu suportă rivalitatea în nici o direcţie. Este atît de ambiţios, încît nu-şi poate măcar închipui că n-ar ajunge cel dintîi într-o ramură de activitate. Concurenţa lui Pascalopol îl înfurie. Otiliei îi spunea o dată că n-ar putea suferi să fie al doilea într-o categorie de oameni : „Nu pot suporta ideea de a nu însemna nimic în viaţă, de a nu contribui cu nimic la ea, de a nu-mi lega numele de ea", aşadar de a nu supravieţui prin meritele proprii. Spirit pozitiv, fuge de o profesie în care realizarea depinde şi de alte circumstanţe în afară de perseverenţă şi studiu. Deşi avea credinţa că posedă anume înclinaţii artistice, n-ar fi încercat niciodată să scrie, deoarece în literatură voinţa este un element secundar, totul depinzînd de talent. Cel mai leneş dintre poeţi poate face poezie mare aproape fără să vrea şi fără să ştie. În consecinţă, a risca într-un domeniu în care nu poate fi absolut sigur că va izbuti, totul plutind într-un incert alunecos, i se pare ruşinos. Sentimentul nesiguranţei şi mai ales al unei eventuale înfrîngeri îl paralizează. Socoteşte, de aceea, că singura carieră statornică în care poate să ajungă în frunte numai prin voinţă şi muncă este cea ştiinţifică şi îşi alege ca tărîm de activi-

tate medicina : „Dacă aș voi să fiu poet, poate n-aș putea, dar marc medic știu sigur că pot deveni, vreau neapărat să devin". Este o profesie de credință, ce amintește pe aceea a lui Ioanide, care, deși știe că nu este Michelangelo, dorește cu tot dinadinsul să fie. Mai mult decît risipirea în nebulos preferă deci profunditatea într-un lucru hotărît. Citește mult, căci vrea să fie un medic cu o cultură generală excepțională, dar îl interesează în primul rînd romanele care înfățișează cazuri de energie virilă și tenacitate în ambiție, biografiile oamenilor celebri, într-un cuvînt, operele care conțin pilde prestigioase în problema educării voinței. Tot așa, accidentele de viață, ca deprimarea după fuga Otiliei la Paris cu Pascalopol ori indiferența disimulată și invidia colegilor meschini, sînt convertite în conștiința lui Felix în acte voliționale, care-i întăresc hotărîrea nestrămutată de a-și ajunge scopul. Pînă și femeia, element atît de frecvent întîlnit în dorurile candide ale adolescenței, este concepută ca o tovarășă a aspirațiilor sale, un stimulent în a tinde neabătut spre împlinirea lor.

La vîrsta cînd pentru prima oară mijesc mugurii dragostei, imaginea fetei iubite va avea însă implicații mult mai profunde în sufletul lui Felix, ajungînd să întruchipeze un scop al tuturor sforțărilor, un ideal căruia să-i închine totul. Otilia este considerată în această perspectivă. Aici își află punctul de plecare atitudinea față de femei a „bietului" Ioanide, care se va considera dedicat eternului feminin. Și într-un caz și în altul, înălțarea femeii la rangul unui ideal consacrat nu este determinată de o senzualitate excesivă, ce tinde să se realizeze pe treapta carnală. Felix este un spirit prea rațional pentru a se lăsa stăpînit de instinct. Simțea mai mult necesitatea de a discuta despre femei, decît de a le iubi, de a-și găsi un punct de vedere metafizic în care să-și ordoneze viața sentimentală, după cum singur mărturisește. O candoare juvenială îi păstrează în relațiile cu femeile o onestitate care, cu toate că merge uneori pînă la naivitate, impresionează prin insolit. Infidelitatea cu Georgeta în lipsa Otiliei este răscumpărată cu îndelungate păreri de rău, după care sentimentele îi rămîn neîntinate. Iubirea lui pentru Otilia se împlinește mai mult în planul spiritual. De la început este cucerit de diafanitatea ei fizică și de aerul de intelectuală pe care îl degajă. Chiar purtarea ei față de Pascalopol, care i se părea lui Felix prea liberă, respingea totuși ideea oricărei trivialități. Pentru acest motiv îi destăinuie cu toată încrederea cele mai intime intenții de viitor privitoare la ea și la carieră, sigur fiind că îl va înțelege și îl va aprecia la justa valoare. Imaginea unei Otilii virginale trebuia păstrată ca o posibilitate a realității, chiar dacă practic îl va deziluziona, cum se întîmplă de fapt. Pentru că Otilia reală este în concepția autorului doar un pretext care înlesnește apariția Otiliei idealizate din gîndurile tînărului. În sensul acesta Otilia reprezintă o finalitate a sufletului său, un ideal care se va menține neștirbit și după ce eroina se dovedește a fi ceea ce îi spunea o dată : o fată cu totul mediocră.

Felix Sima este un intelectual în devenire. Manifestă de timpuriu o aplecare vădită pentru chestiuni care depășesc limitele faptului coti-

dian, inserîndu-se în sfera cuprinzătoare a filozofiei. Pe vremea cînd locuia la internatul liceului din Iaşi discuta cu pasiune despre viaţă, moarte, Dumnezeu etc. Lipsa oricăror preocupări intelectuale fără un interes imediat printre colegii de la facultate îl întristează. În el clocoteau întrebări numeroase, ale căror răspunsuri, nu totdeauna lesne de găsit, îi solicitau din plin gîndirea. Îndrăgeşte lumea cărţilor şi singurătatea proprie meditaţiei. O înclinaţie care trebuie evidenţiată ca o însuşire fundamentală a intelectului său, pentru că se va dezvolta plenar în Ioanide, este aceea de a trece toate episoadele vieţii, toate reacţiile la stimulii exteriori, oricît de minore, prin filtrul raţiunii, de a le diseca, explicîndu-le în elementele componente, şi de a trage învăţături din ele. Lesne de înţeles că solilocviile tînărului Felix converg de cele mai multe ori spre propria persoană în relaţiile ei cu lumea înconjurătoare. Energiile cerebrale se consumă pe două direcţii principale : alegerea unei profesii şi afirmarea în viaţă, pe de o parte, iar pe de alta, dragostea pentru Otilia. Idei despre alte probleme, cel puţin deocamdată, exprimă Felix destul de sporadic, de regulă în măsura în care acestea au vreo legătură cu preocupările amintite.

În sfîrşit, lui Felix, ca unui viitor Ioanide, chestiunile băneşti sînt departe de a-i stîrni interesul. Nu-l controlează niciodată pe Giurgiuveanu cum îi cheltuieşte fondurile lăsate în custodie de tatăl său, deşi intuieşte adesea că este înşelat. Cînd casa bătrînului leşinat este transformată într-o fortăreaţă în care posturile cheie sînt ocupate de rudele pîndind moştenirea, Felix nu ia, practic, nici o măsură. Faţă de lăcomia Aglaei şi a lui Stănică nutreşte un dispreţ profund. Atîta vreme cît are cu ce să-şi mulţumească cerinţele stricte ale vieţii, Felix face abstracţie de latura materială a existenţei. Nepăsarea lui Ioanide pentru bani va creşte pînă la respectarea principiului de a nu-şi revendica singur sumele cuvenite pentru construcţiile efectuate, fapt ce scandalizează, pe drept cuvînt, pe doamna Ioanide, care îi execută creditorii, fără ştirea lui, cu tact, dar şi cu o insistenţă sugestivă.

Năzuinţa junelui Felix de a se desăvîrşi într-o carieră pozitivă o realizează G. Călinescu pe a doua treaptă biografică, în Ioanide din romanul *Bietul Ioanide*. Că Felix optase pentru medicină, iar Ioanide alege arhitectura, nu este, în ultimă instanţă, decît o deosebire lipsită de importanţă, ambele domenii de activitate înscriindu-se în categoria profesiilor practice. Visul adolescentului s-a împlinit. Ioanide s-a impus pe locul întîi în colectivitatea în care trăieşte. Persoana arhitectului, ca orice individualitate care vizează proporţiile genialităţii, stîrneşte reacţiile cele mai contradictorii. Admiratori numeroşi îi gustă şi îi popularizează opera fără rezerve, nu lipsesc însă nici criticii neaveniţi care, neînţelegîndu-i personalitatea, cîrtesc invidioşi din umbră. Era elogiat în fraze delirante ori atacat cu vehemenţă. Dan Bogdan opiniază că Ioanide este cel mai mare arhitect pe care l-am avut. Fără a rămîne la nivelul unui profesionist, visează lucruri, considerate de Dan Bogdan imposibile de realizat atunci la noi, normale însă, după părerea sa, în altă parte. Este, de aceea, sincer mirat că arhitectul nu pleacă în străinătate, unde ar face o carieră strălucită, fiind apreciat ca un om extraordinar, ca un geniu. Manigomian, de asemenea, îl caracte-

rizează pe Ioanide drept un artist cu idei măreţe. Dacă oficiosul Pomponescu considera, circumspect, că e un om priceput care, dacă ar fi fost ordonat, putea să ajungă cineva, pentru Panait Sufleţel Ioanide reprezintă un epicureu, iar pentru Hagienuş un om pozitiv şi viclean. În schimb, veşnic ahtiatul după o catedră universitară Gonzalv Ionescu, în profunda lui ignoranţă în domeniile din afara specialităţii sale, îl categoriseşte, cu o expresie proprie autorului, nici mai mult nici mai puţin decît „neantul pur".

Deşi pentru romancier arta clădirilor putea fi în cel mai fericit caz ceea ce era vioara pentru Ingres ori muzica pentru Ioanide din *Scrinul negru*, în realizarea artistică a personajului ca arhitect cu idei superioare G. Călinescu vădeşte o familiarizare deplină cu subtilităţile tehnice ale profesiunii şi, mai important, un gust ales în ansamblarea elementelor constituitive pentru crearea frumosului. Tehnicianul Ioanide se îngrijea de soliditatea construcţiei, dar artistul ţintea totdeauna frumosul. În roman, scriitorul apasă, firesc, mai mult asupra celui de-al doilea aspect. Ca şi Felix la vremea lui, pentru a-şi exercita cunoştinţele şi talentul, Ioanide are nevoie de anumite coordonate statornice. Caută orizonturi acoperite, care să-i dea iluzia unui teren solid. Pentru a construi, îi trebuie o siguranţă minimă. Urmăreşte universalul şi ignoră particularul efemer. Părerile lui Ioanide despre arhitectură poartă amprenta unei originalităţi acute. O fantezie clocotitoare, cenzurată de exigenţele unui simţ estetic evoluat, împrumută creaţiilor sale edilitare farmecul captivant al ineditului. În concepţia sa arhitectonică, Ioanide pornea de la premisa armonizării edificiului cu ambianţa geografică, evitînd, în felul acesta, stidenţele supărătoare pentru ochiul format al îndrăgostitului de frumos. Arhitectura este în continuă antiteză cu natura — spunea el. O desfiinţează complet, ca în Piaţa San Marco din Veneţia, sau o supune regimului geometriei, ca în Girardino di Boboli de la Florenţa, semnificînd triumful ordinii umane. În faţa acestei soluţii, nu mai există decît una, tot artistică : simularea abandonului în faţa vegetaţiei, donjonul de piatră acoperit cu iederă, izolat într-o pădure alpestră. Altfel înseamnă a mînji iarba cu var. Artistul Ioanide considera, pe bună dreptate, că o livadă de pruni nu se acordă cu un templu grec şi că plante ca pinii, chiparoşii, palmierii şi cacteele aveau o ţinută decorativă specifică, ce nu se potrivea oriunde. Adesea se extaziază exuberant în faţa intuiţiei constructorului popular anonim. În mediul agrest — conchidea în astfel de ocazii către antreprenorul Ilie Botticelli — casa trebuie să se piardă printre copaci şi păşune, să se pătrundă de aromele pămîntului, ca un cort mai durabil. Aci, peretele e burdusit cu greieri, cîntă, iar patul miroase a sulcină. Sînt clipe în care visează să-şi ridice odată o copie sinceră după o casă ţărănească şi să trăiască la ţară, în mijlocul naturii nefortuite de intervenţia umană. Condiţiile geografice impun de fiecare dată un anumit fel de a construi. Africa de Nord consacră calciul plin de candoare, sorbind arşiţa soarelui. Fantome albe şi umbre negre. Climatul românesc, în schimb, reclamă varul aplicat pe un zid zdravăn, nefisurat. Odăile trebuie să fie pavate cu piatră, să aibă tavane cu grinzi de stejar

și blăni de brad, ferestre cu chenar de granit și pereții văruiți într-un alb imaculat. În ele nu trebuie să se pună nimic afară de un divan acoperit cu cit, ca în casele boierești. În arhitectura bisericilor de la noi socotea că trebuie reluată experiența clasică, fiindcă mărimea bisericilor lui Ștefan cel Mare ori Curtea de Argeș ar însemna ridicarea pitorescului la gradul grotescului. Miniaturalul și grandiosul își au legile lor, pe care artistul constructor nu trebuie să le neglijeze.

Viziunea arhitecturală a lui Ioanide este dominată, ni se pare, ca modalitate de expresie, de grandiosul de factură clasică, cu origini în antichitate. „Oamenii nu construiesc din instinct practic, ci pentru a-și semnala viitorului trecerea pe pămînt. Casa e un apel în pustiu. De aceea anticii, mai puțin căutători de confort și cu un mare sentiment al infinitului, construiau colosal". Clădirile lui, indiferent de destinație, uimesc sensibilitatea printr-o robustețe născînd sentimentul perenității, prin simplitatea care emană din precizia contururilor și puritatea elegantă a liniilor și culorilor. Felix prevestea și în această privință pe Ioanide. Cînd trece spre moșia lui Pascalopol prin întinsura fără sfîrșit a Bărăganului, are intuiția pustietăților scitice și a cavalcadei barbarilor cu nume bizare. Trăirile lui se proiectează deci pe spații temporale enorme. Ceea ce la Felix părea o înclinație spre monumentalul romantic, proprie tinereții, a evoluat la Ioanide într-un principiu de viață și muncă. Exotismul monumentalității de tip romantic s-a cristalizat însă ulterior în statornicia măreției austere a clasicului. Această tendință spre impunătorul durabil are solide puncte de sprijin în temperamentul sangvinic al personajului, care se consumă adesea în izbucniri vulcanice, convertite în opere colosale, corespunzătoare energiilor creatoare cunoscute. Cîtă asemănare, în acest sens, între autor și eroul său! Lui Ioanide îi place și aplică spectacularul și în viața de toate zilele, cu toate că mărturisește uneori suavități sublime, de copil. La serata lui Manigomian apare în bătaia gongului, al cărui răsunet grav îl impresionează totdeauna profund. Suporturi sînt și în felul în care gîndește Ioanide. Spirit raționalist, ca și Felix, avea superstiția „notorietății întemeiate pe valoare", crezînd, parcă după teoria nooerației lui Camil Petrescu, că cineva care nu se chema Leonardo da Vinci nu putea fi calificat să hotărască în treburile publice. Aspirațiile lui se vor altoi, prin urmare, pe acest punct de vedere. În tot ce întreprinde este evidentă setea spre perfecțiunea geniului.

Ca arhitect și artist, Ioanide construiește solid și frumos, însă fără vreo preocupare pentru utilitate. Ridică edificii dintr-o necesitate vitală de a acționa. Are un sentiment de adînc respect față de muncă. Cîndva i se destăinuie lui Hagienuș că umanitatea își realizează drumul său vibrînd intens în fața sforțării creatoare de valori persistente. Nu-și recunoaște nici un talent, ci numai avînt și iubire de muncă. Trăiește pentru fapte creatoare și ar muri dacă ar fi împiedicat să le înfăptuiască. În strădaniile sale are ca îndreptar numai gustul propriu. Face totul cum îi place lui și, în consecință, se desparte cu mare greutate de interioarele realizate. Mai mult. În contractarea unui imobil introducea o clauză prin care proprietarul îl asigura că va putea locui în

casă cîţiva ani după terminarea lucrărilor. Avea demonul subjugării spaţiului după imaginaţia sa, altă arhitectură îl sufoca — se exprimă despre el autorul. Bucureştiul va trebui să aibă un monument fundamental în jurul căruia să graviteze întregul oraş, ca Luvrul la Paris sau Kremlinul la Moscova. În puncte stabilite să se înalţe clădiri grandioase, oricare ar fi întrebuinţarea lor. Urbea era concepută, astfel, ca un singur monument cu toate dimensiunile numărate asemenea acelora ale unui templu doric.

În dorinţa lui de a sluji în exclusivitate frumosului, Ioanide se izbeşte de pragmatismul rebarbativ al filistinului burghez, refractar oricărei idei de înnoire. Dar exultanţa imaginaţiei sale combinative nu se lasă coercică în limitele burgheze, contra cărora încearcă să lupte. Mijloacele sale de împotrivire sînt aidoma cu ale oricărui inadaptabil care nu se poate conforma unei realităţi apăsătoare. De multe ori evadează cu gîndul din aceste cătuşe, lăsîndu-şi potenţele creatoare ale inventivităţii să zburde pe alte tărîmuri geografice şi în alte vremuri. Reflexiile lui sînt ilustrative : „În Asiria aş fi avut de lucru, nici vorbă. Aş fi ridicat Babilonul pe Euphrat, zidind în cărămidă şi bronz. Nu mă-ncurcam cu reparaţii. Scobeam un şanţ uriaş în chip de pătrat, umplîndu-l cu apă şi din lutul respectiv scoteam cărămida cu care clădeam zidul exterior. În mijlocul pătratului aş fi construit un turn ameţitor, punînd paralelipiped peste paralelipiped. Lipeam peste tot basoreliefuri colosale şi monştri de teracotă. Cu aztecii lui Monteczuma cu siguranţă m-aşi fi înţeles. Ministrul de lucrări publice Chihuacoatl pare să fi fost un om deştept. La Iztapalope şi Temixtian aş fi făcut nişte cetăţi lacustre mai somptuoase decît Veneţia şi Petersburgul, într-un stil baroc mirific, cu temple în onoarea vulcanului Popocatepetl. Aceşti oameni aveau imaginaţie, nu erau burghezi care comandă cu bucata", exclamă nostalgic Ioanide. Pentru a evita litigiile penibile şi amestecul proprietarului în execuţia proiectului conceput numai de el, îşi alege clientela printre oamenii cu discernămînt artistic şi nu primeşte decît comenzile care-i convin. Din platitudinea înconjurătoare, care-l înăbuşă, Ioanide se refugiază cel mai adesea în lumea preocupărilor sale artistice. Nicicînd nu l-au interesat condiţiile existenţei materiale, operele de economie politică fiind singurele pe care nu le tolera în bibliotecă. Este total abstras din istoricul imediat. Că nemţii atacă Polonia şi Cehoslovacia nu-l priveşte în nici un fel. Pe această suprafaţă redusă Ioanide seamănă pînă la un punct cu pictorul lui Camil Petrescu din nuvela *Turnul de fildeş*. Claustrarea aceasta spirituală permite gîndirii să pătrundă în unghere nebănuite, descoperind relaţii fundamentale acolo unde mediocrul receptează doar întîmplătorul aparent. Aici îşi au începutul nenumăratele paradoxuri şi sentinţe cu caracter axiomatic despre oameni în general şi individualităţile superioare, despre Stolz, care a depăşit nivelul mediocrităţii umane, ajungînd să-şi înţeleagă stăpînul, despre viaţa vegetativă a broaştei ţestoase şi atîtea altele, idei care uimesc prin adîncimea penetraţiei raţionale. Obişnuinţa şi capacitatea de a teoretiza, generalizînd tot ce se întîmplă în jurul

său, fac din Ioanide și, implicit, din autor, un spirit voltairean pe sol românesc.

Însingurarea eroului în mirajul artei sale are și a doua parte a medaliei, făcîndu-l să piardă perspectiva faptului social, să nu-i mai înțeleagă semnificația. O elementară lege a compensațiilor îl va obliga în cele din urmă pe Ioanide să plătească într-un fel îndepărtarea de viață. Un prim rezultat al izolării arhitectului este acela că pierde controlul chiar asupra propriilor copii, care, crescuți parcă în afara conștiinței sale, îl pun dintr-o dată în fața unei realități penibile. Amîndoi căzuseră în capcana mișcării legionare : Tudorel ajunsese la comandament, iar Pica era prietena bubosului Gavrilcea. În situația creată, atitudinea lui Ioanide va fi, se înțelege, mai mult de expectativă. Caietul în care Tudorel încerca o expunere succintă a ideologiei și finalității sociale a mișcării îl contrariază într-adevăr. Observațiile exclamative, notate marginal, dovedesc uluirea lui Ioanide față de profesia de credință a fiului său. Practic însă se mulțumește cu constatarea că nu înțelege generația tînără, care s-a deplasat într-un mediu pentru care un om ca el nu are organe de respirație, ori cu reflexii de felul : „Gavrilcea și Tudorel nu înțelegeau viața decît fenomenal, numai prin întîmplările zilnice, prin ele intuiau poate și semnificația mai adîncă a existenței. Litera moartă nu le spunea nimic. O tragedie în care un erou trage cu pistolul n-avea nici un sens pentru ei. Esențialul era să tragă ei înșiși gloanțe", meditații ce cuprind o apreciere critică a filozofiei fascismului. De aci pînă la a preconiza lupta hotărîtă împotriva acestei plăgi cu urmări dezastruoase nu era decît un pas, pe care Ioanide nu l-a făcut. Pentru a-și păstra liniștea olimpiană nu intervine energic în viața copiilor, lăsîndu-i în voia curentului. În fața propriei conștiințe își explică pasivitatea prin speculative precepte pedagogice, adesea contradictorii, din care se desprinde ideea unei dezvoltări spirituale libere a indivizilor. Colocviile întîmplătoare pe care le are cu Pica, mai puțin cu Tudorel, sînt menite doar să deschidă perspective pentru gîndirea lor. Dar și Tudorel și Pica își intuiesc foarte bine părintele. În jurnalul său, Tudorel afirma că Ioanide este obsedat de arta moartă, crezînd fanatic în cultură, în valoarea cărților, iar Pica îi spune răspicat că-i este frică de tumultul vieții și de aceea trăiește mai mult în imaginație. În fața reproșurilor directe ale Picăi, Ioanide se eschivează printr-o frază sentențioasă, deplasînd discuția concretă într-un plan filozofic : „Imaginația, iubita mea fiică, este organul prin care oamenii ce se ridică deasupra vulgului văd mișcările fundamentale ale vieții". Împrejurările se precipită. Abia cînd guvernul intenționează să ia măsuri drastice împotriva capilor mișcării compromise, Ioanide, avertizat de Gaittany, încearcă unele inițiative. Se interesează de Gavrilcea, asupra căruia conchide că e un bandit, „deși blajin", pe Tudorel îl închide în casă, iar pe Pica o ascunde într-o cămăruță la Hergot pînă cînd se vor limpezi apele. Totul era prea tîrziu. Pica, luată drept Gavrilcea, este împușcată în cimitir, iar Tudorel este condamnat la moarte pentru participare la asasinarea profesorului Dan Bogdan. Abia acum se dezlănțuie drama sufletească a lui Ioanide. Durerea părintelui

nu este melodramatică, exteriorizîndu-se pe căi raționale în hotărîri privind viitorul. Concluziile revelatoare ale acestui examen retrospectiv, deosebit de dureros, avînd în vedere structura psihologică nu prea flexibilă a eroului, le înfățișează romancierul în convorbirea pe care o are Ioanide cu Tudorel la închisoare. „Amîndoi — recunoaște emoționant părintele către fiu — ne-am născut cu impulsul de a forța cursul naturii, tu cu fapta imediată, eu cu proiectele de edificii. Tu ai eșuat brusc, eu eșuez cronic. Aceeași energie fundamentală s-a tradus la tine într-o prostie, la mine într-un miraj continuu. Regret că nu te-am ajutat să fii protagonistul unei cauze mai bune. Condamnatul sînt eu. M-am crezut patriot și m-am dezinteresat de viața publică, m-am pierdut în voluptăți intelectualistice și estetice. Am crezut că arhitectura e totul și n-am priceput că mai întîi trebuie să te îngrijești de patria și de poporul pentru care construiești. Dacă imperialismul prusac va pune iarăși tălpile pe pămîntul țării noastre, vina va fi mai puțin a copiilor ca tine decît a părinților nepăsători de soiul meu. Poate mai tîrziu, dacă nu voi fi doborît de aceste dureri, mă voi reabilita". Viața, de brutalitățile căreia se vroia și se credea apărat, prin izolare, l-a condus, așadar, implacabil la corectarea convingerilor sale. În lumina acestor experiențe își va tempera, la unele renunțînd definitiv, acele deprinderi exacerbate ale individualității, care l-au făcut să se închidă ca melcul în propria cochilie. De pe înălțimile solitare ale artei desprinse de solul înviorător al realității, evoluția personalității lui Ioanide se arcuiește expresiv către existența oamenilor în mijlocul cărora trăiește și își valorifică posibilitățile talentului, prefigurînd renașterea în alt context social în *Scrinul negru*.

În ipostaza înfățișată în *Bietul Ioanide*, artistul-arhitect îmbogățește substanțial galeria tipologică a intelectualilor superiori, care n-au vrut și n-au putut să se deprindă cu o viață de reptilă, intelectuali reprezentați destul de sporadic în literatura românească dintre cele două războaie. Considerat în general — pe linia nonconformismului și a evadării din întîmplările imediate — Ioanide seamănă cu aproape toți inadaptabilii zugrăviți în perioada amintită. Se deosebește însă profund de fiecare dintre ei, depășind cu mult pasivitatea protestatară a unui Iorgu Cosmin din *Paraziții* lui Delavrancea, Ion Radian din *Însemnările lui Neculai Manea* de M. Sadoveanu, Radu Comșa din *Întunecare* de Cezar Petrescu, profesorul Andronic din *Ultima oră* de M. Sebastian, Toma Nour și Dionis din creația lui Eminescu ori Dan, din romanul cu același titlu, de Vlahuță. Mai multe afinități are Ioanide cu eroii lui Camil Petrescu, în opera căruia problema intelectualului a căpătat semnificații programatice, îmbrățișînd întregul efort al creatorului. Temperamental, Ioanide se apropie de vigoarea „sufletelor tari", proprie pentru Andrei Pietraru, avînd o gesticulație psihologică excepțională și o voință puternică, îndreptată perseverent spre îndeplinirea unui scop. Înrudirile caracterologice sînt și mai accentuate, vizînd în planul abstracției o caracteristică a intențiilor de realizare. Pentru că, asemenea lui Andrei Pietraru, Ladima și Gelu Ruscanu, Ioanide năzuiește spre un ideal absolut, care nu se poate înfăptui decît în conștiința

lui subiectivă, în sfera ideilor pure, a ficțiunii incerte. Arhitectul tinde spre frumosul arhitectonic, fără contingențe cu posibilitatea de aplicare în realitate, iar Gelu Ruscanu, de pildă, aspiră spre o dreptate absolută, luptînd, pe de altă parte, și pentru instaurarea unei justiții de clasă pentru cei oprimați, ceea ce, evident, contrazice noțiunea dreptății absolute.

Mai devreme sau mai tîrziu, străduințele lor se vor izbi de asperitățile reale ale vieții, declanșînd deznodămîntul dramatic. Ca tip uman și intelectual, Ioanide se separă distinct de personajele lui Camil Petrescu. Mai complex, reacțiile lui emoționale se consumă pe o gamă afectivă mai cuprinzătoare, în comparație cu desfășurarea, cel mai adesea liniară, crispată parcă, a pasiunilor celor dintîi. Fără a mai pomeni natura diferită a idealurilor urmărite, se cuvine reliefat finalul categoric deosebit al aspirațiilor și, în același timp, al eroilor. Eforturile „revoltaților cu fruntea în țărînă", înlănțuiți în „jocul ielelor", sfîrșesc într-o fundătură contradictorie, din care protagoniștii, neîntrezărind nici o ieșire și neacceptînd nici o concesie integrității crezului etic urmărit în absolut, dispar, e adevărat, într-o apoteoză de lumină, rămînînd niște neînțeleși pentru cei din jur. Nu tot așa se întîmplă și cu Ioanide, căruia tribulațiile încercate îi descoperă perspectiva activității viitoare alături de popor. În felul acesta, intelectualul creat de G. Călinescu în *Bietul Ioanide* reprezintă o fațetă inedită a inadaptabilului, care constituie o fază de tranziție de la izolarea inconsistentă și primejdioasă a fostului nonconformist la implîntarea organică în clocotul prefacerilor sociale de după ultimul război. Pe de altă parte, ca personaj literar, Ioanide întruchipează un simbol mult mai bogat, autorul grefînd pe problema intelectualului pe aceea a geniului și a artistului, aspecte pe care, fiind complimentare temei, deși nu le ignorăm, nu le vom dezbate decît indirect în cercetarea de față.

Tripticul biografiei lui Ioanide se încheie în *Scrinul negru*, roman în care episoadele se înșiruie pe două planuri temporale, depărtate în punctele inițiale, dar care se apropie treptat, ajungînd să se contopească în final. G. Călinescu își reîncepe descripția eroului favorit după un răstimp relativ lung, în care concepția de viață a lui Ioanide a suferit schimbări importante. Unele laturi caracterologice, păguboase, au dispărut cu totul, unele păreri despre artă și rolurile ei s-au transformat în funcție de noile condiții create după Eliberare, altele însă au rămas intacte. Semnalizînd modificările survenite, pentru a evita repetițiile, vom insista mai mult asupra trăsăturilor conceptuale cu totul noi, care se manifestă în viața și activitatea arhitectului.

În critica literară s-a afirmat în fel și chip că Ioanide nu este încă un comunist din diverse motive. Romancierul n-a rostit nicăieri în mod expres că eroul său ar fi un comunist integru, în roman aceasta rămînînd o calitate spre care aspiră. Este cert însă că arhitectul Ioanide este un om al epocii noastre, un intelectual care și-a oferit cu generozitate însușirile geniului luptei duse de popor pentru construirea socialismului, așa cum se lega în ultima discuție cu Tudorel. Intuind sensul transformărilor sociale, personajul întrezărește perspectivele

uriaşe ce se deschid activităţii intelectualilor antrenaţi în iureşul constructiv al revoluţiei socialiste, deoarece „revoluţiile sînt măreţe, cer în toate ramurile construcţii monumentale (...). O oaste de intelectuali, agronomi, ingineri, fizicieni, chimişti lucrează de zor în toată ţara, vom vedea în curînd fapte mari", pentru care ne vor invidia urmaşii, demne de litografiile viitorului.

Fire deschisă şi entuziastă, Ioanide aderă necondiţionat şi sincer la viaţa nouă. Încrederea pe care i-o arată Partidul, încredinţîndu-i efectuarea unor importante construcţii edilitare, stimulează avîntul creator al eroului. Visuri himerice altădată prind viaţă într-un ritm vertiginos. Ceea ce-l apropie pe Ioanide de clasa muncitoare este în primul rînd un adînc respect pentru muncă, caracteristic, amintim, şi pentru Felix şi pentru „bietul" Ioanide. Valorile creaţiei umane sînt eterne, ele constituie esenţa civilizaţiei. „Nu ştiu numele electorilor germani, dar pe al lui I. S. Bach îl ştiu", îi spune el junelui Filip, îndemnîndu-l să muncească în orice profesie, să creeze. Această nobilă pasiune pentru muncă îl poartă spre oameni, pe care i-ar plăcea să-i vadă bucurîndu-se de „solemnitatea marilor saloane, ca grecii de templele lor". Convins de lipsa de trăinicie a unei arhitecturi produse numai în paginile albumelor ori în machete, Ioanide conferă activităţii sale o finalitate înălţătoare, deci un sens : oamenii. Dar, pentru a ajunge la această concepţie, Ioanide a trebuit să se desprindă din pletora de intelectuali aristocraţi şi mici burghezi ai trecutului, de tipul Hagienuş ori Şerica Băleanu, care exclama cu un dispreţ suveran : „Nu sînt născută să fiu uvrieră ori spălătoreasă, sînt ursită pentru frumuseţe, pentru artă". Făcea parte, chipurile, dintr-o „elită care nu poate să se coboare cu vulgul la treburile josnice". A trebuit să renunţe la existenţa solitară, în sferele înalte dar goale ale „bietului" Ioanide. „Arhitectul solitar e un paradox", spune el către madam Farfara. Cîndva, urmărind notorietatea în anume cercuri, construia visînd în imaginaţie, fără a controla pe sol, dar toate aceste himere s-au prăbuşit peste el, iar ruinile visurilor sînt mult mai apăsătoare decît ale unor ziduri reale.

Ceea ce ni se pare că domină personalitatea intelectuală a arhitectului, tip de o complexitate uriaşă, pe care o relevăm şi în cazul predecesorului său din *Bietul Ioanide*, este aspiraţia spre frumosul coborît din sfera idealului ezoteric, a frumosului util, căruia i se consacră cu vitalitatea sa întreprindă şi robustă. Romanul, pe alt plan, o valoroasă frescă, la modul critic, a aristocraţiei româneşti dinainte de război pînă în vremea noastră, surprinde cu multă fineţe această latură esenţială în educaţia omului socialist. Frumosul, pentru Ioanide reprezintă aerul fără de care nu poate trăi. Tot ce încălca geometria riguroasă a arhitectonicului şi muzicalul, îl întrista, geniul însuşi admirîndu-l doar în măsura în care era ferit de cabotinism strident şi de infatuări frapante. Este unul din motivele pentru care prefera arhitectura celorlalte arte, aci biografia artistului putînd fi aproape total neglijată. Nu-l interesa cîtuşi de puţin cine fuseseră Bernini sau Fontana ; savura opera, făcînd abstracţie de autor. Caută şi urmăreşte pretutindeni emoţia artistică. În Mihaela admiră frumuseţea statuilor lui Praxitel

și vigoarea suavă a sculpturilor lui Michelangelo, Cucly întrupează perfecția coregrafică, șoseaua o vede străjuită de orchestrația a mii de jets d'eau-uri, natura o vrea transformată în opera de artă și umanizată prin statui înfățișînd omul. Fiindcă natura nu are în orice loc echivalența emoțională a operei de artă. De fiecare dată trebuie să i se găsească punctele sublime. „Acolo unde sînt, în California cu păduri majestuoase de sequoia sau în Asia cu munți conici atingînd cerul, omul aproape nu are nevoie de a interveni. Stînca, de pildă, are în chip așa de evident aspect de pagodă, încît, din cîteva cioplituri în acest cristal natural uriaș, monumentul este revelat. În părțile aride ale globului, cum ar fi cîmpia bucureșteană, sublimitatea naturală trebuie obținută prin mijloace arhitecturale, adică simetrice. Copacii vor fi aliniați pe adîncimi mari și vor fi drepți și înalți ca niște coloane, spre a combate impresia de bălărie dezordonată pe care o produc crîngurile locale. Aci trebuie să transporți stînca în blocuri mari de piatră, spre a o expune acolo unde este nevoie de bănci ori de arcuri de triumf. Zidăria și tencuiala nu pot deștepta sentimentul de veșnicie. N-avem încă geniul apeductelor și al cascadelor. Un loc de recreație este mizerabil fără un concert de ape. Aș aduce acolo unde se poate, pe conductă, apă în fîntîni așezate la distanțe egale, întinzîndu-se pe cîțiva kilometri și căzînd în țîșniri arcuite în jghiaburi de piatră, în care s-ar auzi forfota fluidelor cîntînd în tunete și clocote la picioarele statuilor încolonate la infinit, pe deasupra jghiaburilor. Aș face o orchestră de cișmele". Imaginea, în ansamblu, exprimă vechea caracteristică a viziunii lui Ioanide: grandiosul, acordat ambianței naturale. Construcțiile sale respiră armonia liniilor unor monumente ce înfruntă veacurile. Ioanide construiește fabrici și locuințe pe care le vrea grandioase ca domul din Milano și ca palatul din Versailles. „Altădată — mărturisește retrospectiv — nu mă interesa decît edificiul ca atare, a fi arhitect era pentru mine un joc cu geometria. În vreme ce meditam orașul monument unic, îl distrugeam însumi, presărînd urbea cu construcții în felurite gusturi, admisibile unele în sine, anarhice în total". Arhitectonica alambicată și haotică a orașului nu-l poate mulțumi nici acum pe arhitectul estet. El gîndește o imagine a orașului construit sistematic, care să impună prin claritatea majestuoasă a liniilor, să instruiască și să dea îndrăzneală și perspectivă gîndului, deoarece „coloanele uriașe, pilaștrii, cupolele înalță sufletește și le dau avînt în munca diurnă. O colonadă dă gînduri mărețe, ca și o pădure seculară ori ca o cataractă". Un oraș este aidoma unei compoziții muzicale, „grație praxiteliană și forță michelangelescă".

Prefacerile care au intervenit în realitatea economică și socială a țării noastre au determinat, așadar, schimbări corespunzătoare în conștiința arhitectului, i-au descătușat setea de creație, transformîndu-l dintr-un mizantrop într-un constructor entuziast. Dar, în activitatea lui, Ioanide este încă tributar moștenirii de căpetenie a formației sale vechi: individualismul, manifestat mai mult în metoda de lucru decît în ceea ce privește rezultatul eforturilor sale. Ne este înfățișat într-o apoteoză, este în culmea afirmării forțelor sale creatoare, dar îl vedem

foarte rar încadrîndu-se într-un colectiv. El acceptă cu modestie neprefăcută lecțiile politice ale comuniștilor, dar nu consideră necesar să se sfătuiască cu nimeni în legătură cu planurile sale de creație, iar disciplinei în muncă în lumea nouă îi rămîne refractar. Judecate în cadrul procesului de devenire pe care îl trăiește arhitectul, aceste neajunsuri devin firești. O renunțare totală, ce ar fi atestat o schimbare înfăptuită dintr-o dată, nu ar fi fost verosimilă în planul conștiinței. Romancierul și-a prezentat personajul într-unul din momentele suitoare ale acestui proces, la capătul căruia petele cenușii vor fi fost înlăturate cu ajutorul comuniștilor din jur. Eroul însuși este pătruns de necesitatea transformării sale treptate, recunoscînd că „însușirea de căpetenie a unui om este să se schimbe (...), începînd o viață nouă".

Personalitatea multilaterală a lui Ioanide, care prin pasiunea lui calmă dar impetuoasă de a construi edificii estetice și folositoare umple în roman planul prezentului, este construită de autor cu minuție și competență. Ambianța socială care-i determină reacțiile sufletești și cerebrale este zugrăvită de George Călinescu cu măiestria binecunoscută din *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide*. Stilul ales, scene de o frumusețe stranie, ca spectacolul inaugural de la Palatul Culturii, imaginea impunătoare a noului cartier muncitoresc, ori nunta contelui Iablonski în Polonia — ca să nu le pomenim decît pe acestea —, investigațiile psihologice care definesc contururile personajelor, viața densă care curge prin țevăria unei construcții epice originale, fac din *Scrinul negru* o creație izbutită, care va rămîne în literatura noastră. Reliefarea, mai ales, a laturii artistice instructive a eroului — promovarea frumosului servind educației estetice a maselor — constituie un aspect inedit printre prozatorii care au abordat tematica intelectualului după 1944. Nici unul dintre scriitorii de astăzi n-a insistat cu atîta hărnicie în opera lui asupra acestei probleme atît de acute pentru vremea noastră.

Artisticește cel mai bine închegat dintre personajele romanelor lui G. Călinescu, Ioanide, pentru a se realiza ca intelectual cu idei superioare, avea nevoie de un cadru care să-l poată recepta și aprecia ca atare. Acest ansamblu îl formează numeroasele tipuri de oameni de cultură, unii profunzi, alții semidocți, dar cu toții posedînd un minim de rafinament spiritual pentru a-l înțelege cît de cît pe protagonist, care însoțesc întregul parcurs al dezvoltării eroului. Meniți să constituie elemente decorative pentru scena consacrată în exclusivitate lui Ioanide, toți se limitează în cadrul acțiunii la un rol secundar. Sînt foarte bine prinși ca oameni, cu calitățile și slăbiciunile lor, dar ca intelectuali nu sînt decît niște plăci sensibile care înregistrează și transmit aforismele lui Ioanide, din substanța proprie exprimînd foarte rar sau chiar de loc. Din acest punct de vedere, prezența lor în opere se manifestă în laturi cu totul minore. Pentru exemplificare, spațiul nu îngăduie decît o incompletă înșiruire enunțiativă. Pascalopol din *Enigma Otiliei* e doar un epicureu sensibil, care ar vrea să renască artistic în Otilia. Stănică Rațiu, din același roman, este magistral conturat pe direcția cupidității tentaculare și a egoismului dus pînă la ultimele consecințe. Frazele ditirambice despre sfințenia paternității, a fami-

liei etc. reprezintă doar o disimulare, nu lipsită de sublim în monstruozitatea ei. E un versat în venalitate, ale cărui concepte pivotează în jurul foloaselor materiale. În *Bietul Ioanide*, gravul Pomponescu oscilează dramatic între arhitectură și politică, ratînd în amîndouă. Abia înainte de a-și pune capăt zilelor emite cîteva meditații retrospective, în care atrage atenția obsesia permanenței în memoria posterității. Omniprezentul Gaittany este un juisor lipsit de personalitate, al cărui ideal imediat rămîne mereu sinecura cu automobil. Elenistul Panait Sufletel, un alt Conu Leonida în contact cu asperitățile vieții, e sclavul instinctului de conservare. Deviza lui e să „dea mereu din coate". Un caracter înrudit reprezintă orientalistul Bonifaciu Hagienuș, maliţios discret, care aplică în viață principiul lui Antisthene: „Cel mai mare bine e să nu te cunoască nimeni". Ioanide spune despre el că este un savant cunoscut în străinătate, dar în cele două romane nu scrie nimic în afară de memoriul despre viața lui ca Alexandru Macedon. În sfîrșit, nelipsitul de nicăieri Smărăndache, un familial simpatic care suferă de nomadism urban și a cărui calitate fundamentală e aceea de anecdotist colportor. Grupul este completat cu Gonzalv Ionescu,, „perfecția abjecțiunii", cum îl eticheta Ioanide, aflat în „veșnică pîndă bibliografică", deoarece considera știința ca un tablou expozitiv, Babighian, adînc cunoscător și admirator al picturii, Dan Bogdan, Ermil Conțescu etc. Cu toate că mai toți dețin funcții științifice, activitatea lor sub acest raport se consumă în afara desfășurării episoadelor.

Excepție fac doar Pica și Tudorel care, provenind din fibra lui Ioanide, nu puteau să nu-i moștenească unele înclinații. Din păcate, amîndoi au fost de timpuriu orbiți de filozofia existențialistă de tip Heideger, care a dus la noi spre fascismul mișcării legionare. Principiile lor, insuficient statornice printr-o cultură solidă, și energiile juvenile care se cereau cheltuite puternic i-au făcut să cedeze cu ușurință tentațiilor unor sloganuri pseudoeroice promovate de mișcarea legionară. Experiența lor tristă semnifică soarta multor tineri care nu s-au putut feri de pericolul legionar și au intrat într-o organizație a cărei activitate, bine sugerată de scriitor, era canalizată într-o direcție vrăjmașă umanității.

După 1944, în *Scrinul negru*, panopticul aristocrației decrepite, căreia — remarcă autorul — i-a trebuit o dramă pentru a-și reafirma prezența în istorie, se manifestă ca intelectualitate aproape exclusiv pe linia rezistenței la intemperiile sociale. Socotind deposedarea de averi și titluri o chestiune de timp, își vedea un scop numai în a-și păstra puritatea rîndurilor și a persista. Întîlnirile de la Hangerlioaica, discuțiile care precedă ședințele spiritiste ori seratele muzicale sînt doar niște obișnuințe exterioare, în timpul cărora e vărsată multă fiere, la modul fin, desigur, dar se exprimă extrem de puține idei demne de luat în seamă. Panseurile pretențios savante ale Șericăi Băleanu, raportate la experiența umană, nu depășesc valoarea unor spirituale vorbe de clacă, agreabile în sine, dar lipsite de consistență.

În aceleași proporții artistice este descrisă și tînăra generație de intelectuali de origine și formație nouă. Concepuți, de asemenea, pentru

a forma, la rîndul lor, un cadru social care să ateste schimbările concepției lui Ioanide după 1944, soții Dragavei, de exemplu, Mini, Cornel ș. a. sînt creionați destul de fugar, în cîteva linii nu prea distincte, mai mult prefigurați. Avizi cu toții de cunoștințe științifice, învață cu înflăcărare, contribuind totodată la desăvîrșirea acomodării lui Ioanide cu noile imperative ale colectivității.

Apreciați în totalitatea lor, intelectualii care alcătuiesc lumea romanelor călinesciene, prin diversitatea bogată a chestiunilor pe care le ridică, împlinesc semnificația întregii pături sociale pe care o reprezintă, suprapusă peste două epoci istorice. Problema omului de cultură și progres în trecut și azi este tratată, astfel, în toate implicațiile pe care le comportă aspectul înfățișat prin Ioanide — personajul cel mai bine realizat — care oferă cele mai multe similitudini biografice și caracterologice cu autorul. Formarea insului dotat cu posibilități excepționale în vechea ordine socială, incongruența dintre mediocritatea înconjurătoare și aspirațiile-i superioare, în fine, în noile rînduieli, integrarea în viață și împletirea idealurilor proprii cu cele ale colectivității, utilitatea educativă a frumosului artistic — iată cîteva din temele descrise de G. Călinescu în toată complexitatea lor. Cît privește alte laturi ale problemei, pe care le-ar fi putut constitui restul intelectualilor prezenți în opera sa, sînt — cum sugeram mai înainte — mai mult schițate.

L'INTELLECTUEL DANS LE ROMAN DE G. CĂLINESCU

RÉSUMÉ

Les romans de G. Călinescu abondent en types d'intellectuels. Parmi ceux-ci, un seul, Ioanide, qui présente le plus de ressemblance avec l'auteur, est realisé d'une façon magistrale. L'évolution du héros est suivie, le long des trois étapes biographiques, selon les principales directions caractérologiques et intellectuelles : Felix Sima (Enigma Otiliei) le «pauvre» Ioanide (Bietul Ioanide) et Ioanide (Scrinul negru). La personnalité de Ioanide est projetée sur le fond des événements sociaux qui déterminent son achèvement conceptuel. La vision artistique de l'architecte évolue, comme modalité d'expression, de l'aspect monumental romantique vers celui grandiose, classique, qui puise ses origines dans l'antiquité, allant de la beauté pure vers la beauté consacrée à l'humanité.

Les autre types d'intellectuels, anciens ou nouveaux, constituent un décor nécessaire à l'évolution de Ioanide. La plupart sont très réussis en tant que créatures humaines mais, comme intellectuels, ils n'ont pas de physionomie propre, ils manquent d'idées.

ОБРАЗ ИНТЕЛЛИГЕНТА ДЖ. КЭЛИНЕСКУ

РЕЗЮМЕ

В романах Дж. Кэлинеску встречается множество типов интеллигентов. Однако особенно ярко и подробно изображен лишь один — Иоаниде, наиболее близкий к автору во многих отношениях. Эволюция героя в основных направлениях прослеживается по трем биографическим ступеням: Феликс Сима (« Загадка Отилии »), « бедный Иоаниде » (роман под тем же названием) и Иоаниде (« Черный комод »).

Образ Иоаниде рисуется на фоне социальной действительности, определяющей формирование его мировоззрения. Эстетическая концепция архитектора развивается от романтической монументальности к классической грандиозности, берущей свое начало в античности, от чистой красоты к красоте, посвященной людям.

Остальные типы интеллигентов — старой и новой формации — служат своего рода оформлением для изображения Иоаниде. Как люди, большинство из них очерчены удачно, но как интеллигенты лишены собственной физиономии, оригинальных идей.

VALORI STILISTICE ALE NEOLOGISMULUI ÎN *SCRINUL NEGRU*

DE

MONICA LAZĂR

La apariția lui, în 1960, *Scrinul negru* de G. Călinescu s-a bucurat de o călduroasă primire din partea publicului și a deșteptat în cel mai înalt grad interesul criticii de specialitate, fiind comentat într-o discuție amplă din care n-au lipsit, succesiv, admirația entuziastă, intervențiile polemice sau unele obiecții și rezerve de principiu. Valoarea incontestabilă a operei rezidă, între altele, și în capacitatea sa de a stimula verva critică pe numeroase planuri: istoric și teoretic literar, ideologic și estetic.

Perspectiva stilistică a fost atinsă, în planurile ei de ansamblu, cînd s-a atras atenția asupra unor aspecte însemnate: îmbinarea viziunii romantice cu caracterologia de tip clasic sau rolul grotescului și al paradoxului în realizarea satirei. S-a neglijat, însă, un material important în favoarea demonstrației și anume valoarea stilistică a limbii folosite de prozator, izbitoare prin abundența neologismelor care o alcătuiesc.

Această problemă a fost ridicată, anticipat, de scriitor însuși: „Mulți au oroare de neologisme (...) în ideea că pentru o anumită noțiune nu există decît o singură expresie justă (...). Cu toate acestea un dicționar nu va fi niciodată o operă terminată, fiindcă limba este un proces viu, care se face chiar în timpul gîndirii, bineînțeles *după anumite legi ale gîndirii însăși*" [1] (*subl. n.*).

A avea în vedere numai aspectul cantitativ al fenomenului înseamnă, în cazul unei opere literare, a realiza cercetarea doar pe jumătate; ceea ce interesează aici în primul rînd este stabilirea funcției stilistice, așadar, aspectul calitativ al apariției masive a neologismului în roman. Privit astfel, *Scrinul negru* apare ca un exemplu de făurire

[1] G. Călinescu, *Mici probleme*, apud Gh. Bulgăr, *Scriitorii români despre limbă și stil*, București, 1957, p. 236.

și aplicare a unui procedeu stilistic individual, care deschide perspectiva unei modalități originale în arta expresiei literare românești.

★

Cercetătorii care au comentat pe larg tipologia romanului și au făcut pătrunzătoare caracterizări de personaje — aducînd pe rînd în discuție atît personajele de prim plan, cît și pe cele secundare sau chiar episodice — au omis totuși pe singurul personaj care e permanent prezent în scenă și se interpune, de fapt, necontenit între cititor și lumea fictivă a operei. Nenumit, neportretizat în manieră clasică, personalitatea lui este difuzată pe toată suprafața romanului și sesizabilă doar prin stilul neologistic, cu felurite consecințe estetice, în care sînt tratate deopotrivă toate modurile de expunere.

Narațiunea predomină decisiv în compoziția romanului și e realizată pretutindeni cu ajutorul neologismului precis și sintetic, deși insistă analitic pe momente, gesturi și situații inegale ca valoare epică și se referă la felurite elemente ale acțiunii. Jocurile diurne ale fraților Petrescu sînt rezumate în acest mod :

„Păducel trecea prin metamorfoze zilnice, închipuindu-se mereu altă realitate din lumea fizică ori animală. Cînd reprezenta una din ipostaze, nu căuta numai să reproducă toate caracterele obiectului sau ale ființei, ci, întrebat ori neîntrebat, le enunța singur. Lilica primea doar rolul pe care i-l rezerva Păducel și-l juca docil, rîzînd cu sughițuri cînd imitația îi părea din cale afară de izbutită" (p. 309—310) [2].

Coloratia expresiei nu se modifică atunci cînd se povestesc alte momente, eterogene :

„Niciodată, în cele mai încurcate situații, rufele curate nu lipsiseră de la locul lor, dînd lui Hagienuș sentimentul că totul e în regulă și că un destin binevoitor îl scoate hebdomadar din impuritatea cămășilor murdare. Florica, cea atît de calină altădată (...) deși cu aroganță, chema cronometric pe Hagienuș la masă" (p. 213).

„Ca să atenueze din prestigiul prezenței prințesei, starețа o ținea într-un regim de continuă favoare (...), consemnînd-o discret în chilia ei, sub pretext de infirmitate, trimițîndu-i chiar prînzul acolo la nevoie. Instalată în fotoliul său, prințesa nu trăia totuși în solitudine" (p. 737).

„Șerica se putea retrage în dormitorul său spre a se bucura de solitudinea teatrală (...) și, de fapt, nu recluziunea propriu-zisă încînta pe Șerica, cît ceremonia retragerii în apartamentul său și apariția la ore fixe în sala comună de reuniune" (p. 321).

„Șeful de șantier găsi întemeiată aprehensiunea arhitectului și o comunică întreprinderii, cu toate astea, din cauză că într-o parte terenul era înclinat spre lac, iar în altă parte șoseaua împiedica depozitarea materialelor la o apropiere suficientă de șantier, se mărgini (fiind deconsiliat a face altfel) să organizeze o pază severă de noapte" (p. 103).

Procedeul apare și mai izbitor, subliniind intenția stilistică, în episodul referitor la țăranii care cumpără un gramofon de la talcioc :

[2] Toate citatele se fac după prima ediție a romanului, București, 1960.

un țăran „părea foarte interesat de obiect și dispus să-l cumpere și cerea avizul tovarășilor săi". El „se mai consultă în surdină cu ceilalți (...) se opri (...) absorbit de profunde reflecții. Totuși lipsa unei convicții personale și rezerva celorlalți îl făceau să șovăie" (p. 34—35).

Prezența masivă a neologismului, contrastînd net — în acest ultim citat — cu condiția personajelor, conferă expunerii un caracter original, lucid și minuțios în analiză și, totodată, foarte concis și sintetic. Exprimarea reflectă un proces de rafinare datorită exercitării neîntrerupte a unei activități intelectuale intense.

Cu aceeași detașare analitică se conturează și portretele, fizice sau morale, în ambele cazuri neologismul constituind elementul frapant al procedeului :

„Ioanide slăbind căpătase un profil superb. Semăna puțin la fizionomie cu D'Annunzio, avînd, însă, suprafețele mai calcaroase și mai severe (...). O figură prelungă, cu ochii profund melancolici, îl privea (pe interlocutor — *n.n.*) cu o imobilitate tulburătoare. Procese sufletești subterane, veșnica pironire într-un gînd îi modificase orientarea generală a mușchilor, ce nu voiau să înregistreze mișcările sufletești diurne ale arhitectului. Fața se împietrise definitiv într-o singură simbolizare morală" (p. 40).

„Cînd Supraphonul cînta muzică de Haendel și Bach, Mini (...) suferea o transfigurare subită (...). Obrajii i se rotunjeau, devenind diafani și de nuanța coraliului celui mai transparent (...), capul puțin aplecat pe spate rămînea într-un zîmbet extatic. S-ar fi zis că muzica începe să curgă prin vinele Miniei, iluminînd-o și eternizînd-o (...). Tot ce era încă negeometric și nesimfonic în ea se rectifica în curgerea muzicii și se sublima" (p. 214—215).

„...ochii ei (ai Michaelei — *n.n.*) erau tot așa de negri și de pătrunzători, însă mai mari și cu un rîs faunesc în funduri (...) totuși fizionomia nu era a brunei, o impresie neutrală ca de cap statuar anula culoarea părului și a incarnatului. Părea imposibil ca anatomia umană să ofere în chip spontan o asemenea conformație personală și artistică, presupunînd concepția stilistică a unui modelator" (p. 453).

După cum se poate vedea, privirea lucidă, distanțată, nu răpește narațiunii sau portretului perspicacitatea, nici capacitatea de calificare multilaterală și, mai ales, subtilă a obiectului, ci, dimpotrivă, le valorifică cu un accent special. Folosirea consecventă a neologismului cenzurează permanent participarea sentimentală a naratorului la aspectele și evenimentele acțiunii. El domină materialul, îl selectează și-l analizează, îl prezintă în limbajul care convine cel mai mult punerii în evidență a acestor operații.

Pasajele descriptive — în care posibilitatea abuzului de colorism fastuos sau de sugestii metaforice este mai mare — sînt tratate în același fel, indicînd foarte sumar circumstanțele de loc și timp ale acțiunii.

Iată, bunăoară, o furtună :

„După un tumult grozav, ca de milioane de darabane, urma o liniște relativă, apoi un fîșîit ca de ceva tîrît, șoapte sporite înfricoșător. O forță tiptilă sufla parcă printre pomi, toate frunzele și acele de brad. Fîșîitura devenea lignoasă, violoncele vibrau la unison, o pocnitură acoperea toată orchestrația și după aceea urma un haos de urlete, izbituri, trozniturі, tunete prelungite" (p. 756).

Un peisaj de iarnă :

„Afară aspectul era feeric. Vasta pîlnie din mijlocul amfiteatrului silvestru era un haos de ceață și alboare; ninsese abundent peste noapte și vîrfurile brazilor și ale altor esențe alpine fuseseră îmblănite cu zăpadă" (p. 720).

Un tablou urban :

„Corpurile, mai întinse în longitudine decît în înălțime, păreau dispuse la distanțe egale pe un covor imens de iarbă, iar strada, lărgită prin cele două peluze, căpătase o luminoasă vastitate. La aceasta se adăoga un nou efect vegetal. Pe o singură parte a străzii, la limita între peluzele curților și trotuar, se înșirau copaci înalți, castani, plopi, sălcii, ridicîndu-se pe toată dimensiunea blocurilor. Sălciile, din cauza spațiului liber, creșteau în sus, pulverizîndu-se în altitudine" (p. 645).

În fine, un incendiu :

„Șantierul ardea în timp vivace, prin armonizarea tuturor focarelor într-un rug colosal, care producea o răscolire dogorîtoare a aerului (...) Bucăți de scîndură carbonizată nu cădeau jos, ci, gazeificate aproape complet de pîrjol, se scorojeau (...). Șantierul se volatiliza, se transporta pe firmament, unde se construiau alte clădiri, de fum" (p. 106).

Nu aflăm aici un sentiment al naturii, așa cum îl au Hogaș sau Sadoveanu, care își traduc impresiile în imagini poetice de rezonanțe adînci și tulburătoare. Ioanide exprimă chiar ideea că natura neavînd „peste tot echivalența unei opere de artă (...) nu produce efecte emoționale (...). În părțile aride ale globului (...) sublimitatea naturală trebuie obținută prin mijloace arhitecturale, adică simetrice" (p. 113—114). Liniile și culorile tabloului, sugestiile vizuale și acustice se organizează, deci, în romanul călinescian, potrivit unei geometrii severe pe care gustul artistic sensibil la cele mai delicate nuanțe o proiectează, exigent și ordonator, asupra peisajului.

În sfîrșit, dacă examinăm pasajele dialogate, se constată că, derogînd de la obiectivul realist consacrat, de definire socială și individuală prin vorbire, personajele *Scrinului negru* folosesc toate același vocabular, indiferent de apartenența de clasă sau de gradul de cultură, de vîrstă sau de preocupări.

Adolescenta Caty scrie în acest chip amantului ei Gigi Ciocîrlan : „Mă crispez la ideea că te-ai întors la acea femeie, deşi tu mi-o înfăţişezi ca apatică şi distantă, indiferentă la existenţa ta, preocupată de distracţiile ei mondene" (p. 84—85).

Ioanide are intenţia de a civiliza limbajul lui Cucly, balerina trăind, după părerea lui, într-un mediu neinstruit. Dar fata se exprimă în realitate în felul următor :

„Întreruperea exerciţiului nu e indicată, micule, supleţea muşchilor reclamă continuitate" (p. 604) — sau, în altă parte : „Sînt nuanţe greu de scos în evidenţă, pericolul fiind confuzia rolurilor" (p. 79).

În acelaşi fel vorbesc Hangerlioaica („Este oricînd posibil (...) ca indivizi suspecţi să încerce să ne abordeze, spre a ne pipăi, iluzionîndu-ne cu acţiuni iminente" — p. 165), sau Smărăndache („Azi concepţia despre sănătate a evoluat. Toţi avem deficienţe, sănătatea e doar un echilibru, o compensaţie. Cînd echilibrul începe să se strice, o supraveghere se impune" — p. 613) sau Gaittany („Tot ce spui e eminent (...), eşti un spirit plin de perspicacitate" — p. 400).

Vorbirea directă se uniformizează prin folosirea abundentă şi nediferenţiată a neologismului, avînd ca efect o expunere concisă a ideilor, o reducere, plină de eleganţă, la esenţă a rezultatelor analizei unei probleme oarecare. Dar, fiind spontană, nu se poate admite că în toate cazurile exprimarea ar fi rodul unui asemenea proces complicat de gîndire şi al stilizării intenţionate şi supravegheate ; se impune mai curînd concluzia că altcineva substituie eroilor propria sa modalitate intelectuală şi le modelează în chip corespunzător vocabularul. Dialogul are doar rolul de a preveni o monotonie a discursului şi a da iluzia veridicităţii.

Datorită procedeului pe care îl studiem, dialogul, portretul, descrierea, analiza psihologică se topesc într-un singur şi constant flux narativ, în care exprimarea aparţine unui singur povestitor, care se afirmă prin relieful stilistic original conferit de abundenţa neologismului [3]. Se poate remarca, în schimb, economia figurilor de stil uzuale în opera epică : metafora, comparaţia, personificarea. Funcţia expresivă se transferă masiv asupra elementului lingvistic semnalat, exploatează virtuţile lucide şi abstracte ale acestuia — prin care se realizează fine incizii analitice, se scot calificări neaşteptate şi se menţine, concomitent, sobrietatea şi conciziunea sintetică a expunerii artistice.

Firește, acest unic personaj cu rol principal în substanţa epică a romanului este scriitorul G. Călinescu însuşi. Observînd că romanul este lipsit de suportul unei acţiuni coherente, bine articulate într-o arhitectonică solidă, care să înfăţişeze direct şi logic etapele diverse ale existenţei şi transformării personajelor, — Marin Preda punea în discuţie valoarea *Scrinului negru* pe baza preferinţei sale pentru tipul de roman clasic, balzacian, în care elementul principal îl constituie mişcarea şi schimbarea în ordinea evenimentelor şi a caracterelor. Ca orice

[3] Întrerupem aici citatele, socotindu-le pe cele anterioare reprezentative pentru întregul roman.

preferință personală, poziția aceasta este discutabilă și unilaterală. De fapt, în cazul *Scrinului negru* ne aflăm în fața unui alt tip de roman, romanul narativ, în care personajul de prim plan este un povestitor nedeclarat, așadar, scriitorul însuși, care narează, analizează, clasifică, după o selecție personală, într-o succesiune aparent arbitrară, fapte, destine și evenimente menite să exemplifice o preocupare tematică centrală.

Ca formulă incipientă, acest tip de roman a mai fost realizat la noi de Camil Petrescu, de pildă, în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și în *Patul lui Procust*. Dar aici procedeul este încă îmbinat cu acela al acțiunii directe. Povestitorii apar ca personaje obiectivate și joacă rolurile principale în desfășurarea subiectelor, dar impun, implicit, în calitate de povestitori, un punct de vedere personal asupra acțiunii centrale, de care se ia cunoștință, de altfel, tocmai prin mijlocirea confesiunilor lor. Ella, G. Dem. Ladima și, parțial, Doamna T. apar în cîmpul vizual al cititorului atît cît le îngăduie Ștefan Gheorghidiu, Fred Vasilescu sau Emilia. Printr-un artificiu uzual, scriitorul însuși apare în *Patul lui Procust*, fiind „prieten" cu personajele. El îi spune Doamnei T.: „Un scriitor este un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie". Recomandările „fără compoziție, fără stil", care exprimă, între altele, faimoasa tendință anticalofilă a lui Camil Petrescu, consemnează (dimpreună cu „ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit") un moment însemnat în evoluția romanului românesc modern: este momentul în care acesta fuzionează cu tehnica povestirii, specie de atmosferă lirică datorită prezenței permanente a autorului. Ni se pare a recunoaște aici, de fapt, o transpunere în tehnica literaturii culte a oralității basmelor, care sînt autentice ca fapte de artă numai întrucît sînt înregistrate într-un mod particular de istorisire. Modul particular de istorisire care ni se impune în *Scrinul negru* este tocmai stilul neologistic, cu feluritele sale implicații, analitice, abstracte și expresive.

Romanul contemporan dezvoltă această sinteză elementară și o perfecționează. Prima perfecționare este aceea a renunțării la intermediarii convenționali, accentuîndu-se, în fond, fuziunea dintre cele două specii. Romanul *Facerea lumii* de Eugen Barbu oferă, între altele, un exemplu concludent. Dar, deși apărut ulterior *Scrinul negru*, trebuie considerat numai o etapă în evoluția noii modalități, căci el prezintă încă destine în mișcare și schimbare, antrenate într-un conflict de tip clasic, balzacian — folosind, pe de altă parte, narațiunea ca mod predominant de expunere.

Scrinul negru anticipează o etapă superioară, conferind modalității narative noi valori și semnificații. Prezența autorului ca povestitor se impune, anulînd romanul de tip clasic; avem acum o narațiune continuă, intrinsecă, chiar atunci cînd se fac portrete sau descripții sau se reproduce dialogul în vorbire directă (față de această manieră, E. Barbu folosește pe larg vorbirea indirectă liberă, pentru a nu rupe

unitatea povestirii). G. Călinescu nu construieşte o lume care să se obiectiveze abia faţă de cititor, aşa cum se întîmplă în romanele lui Liviu Rebreanu, de pildă ; această obiectivare s-a produs mai întîi faţă de autor însuşi, care acum este liber să povestească despre această lume cît şi cum îi convine, impunînd pretutindeni perspectiva şi criteriile sale personale de comparaţie, selecţie, clasificare. Scriitorul menţine aceeaşi distanţă şi superioritate faţă de toate personajele sale, indiferent de clasa socială din care fac parte, evocă sau întrerupe acţiunea, interferînd planurile ei în spaţiu şi timp — realizează, într-un cuvînt, un ritm unic al povestirii.

Prezenţa permanentă a autorului se recunoaşte tocmai din stilul folosit cu consecvenţă, izbitor prin utilizarea cu precădere a neologismului ; transferat în roman din *Istoria literaturii române* sau din *Cronica optimistului*, el se modelează, ca structură şi semnificaţii intime, cerinţelor specifice ale literaturii de imaginaţie, în cazul acesta romanului.

Cantitativ, neologismele din *Scrinul negru* sporesc şi prin întrebuinţarea limbajului specific unor profesiuni anumite, adică prin vocabularul tehnic aparţinînd arhitecturii, coregrafiei, medicinii, criticii de artă, jurisprudenţei. Proiectele arhitecturale ale lui Ioanide, repetiţiile şi premiera cu baletul *Lacul lebedelor* (să ne amintim că G. Călinescu scria pagini inspirate despre turneul balerinilor sovietici cu acest spectacol, în 1958, deci chiar în perioada de elaborare a romanului, în *Cronica optimistului*, „Contemporanul", nr. 6), bolile de care suferă Cucly, Caty şi Hagienuş, discuţiile numeroase despre tablouri, covoare, bijuterii, statui, procesul de succesiune al ereziilor lui Nicu Zănoagă — ocupă un loc important în compoziţia romanului. Era firesc ca scriitorul să recurgă, cu competenţa sa recunoscută, la termenii consacraţi prin care se exprimă aceste preocupări de specialitate.

Frecvenţa neologismului este subliniată, primind şi mai mult aspectul cristalizat al unui instrument specific de expresie, şi prin unele construcţii sintactice speciale. Izbitoare e în primul rînd folosirea repetată a infinitivului, înzestrat cu felurite funcţii sintactice : „a consolida inundaţia nu e artistic" (p. 114 — subiect) ; „Omul aproape nu are nevoia de a interveni" (p. 113 — nume predicativ) ; „pînă acum nu îndrăznise a ieşi din aceste schiţe gesticulatorii" (p. 214 — complement direct) ; „intenţia învederată de a avea purtarea cea mai recomandabilă" (p. 152 — atribut), etc. etc.

Infinitivul se substituie mai ales subjonctivului, avînd funcţia de contragere a propoziţiilor circumstanţiale de scop, şi este frecvent introdus cu prepoziţia „spre" : „spre a da proeminenţă paradoxului" (p. 54) ; „mizeria la el era considerabil trucată spre a emoţiona" (p. 14); „sfîrşeşte prin a se expatria, spre a se salva ca individ (p. 618); „Siegfried ieşi precipitat spre a merge la lac" (p. 812) etc.

Aceste construcţii nu pot fi asimilate, bineînţeles, cu neologismul — deşi mărturisesc uneori calcuri după limba franceză, putînd fi interpretate, deci, ca un fel de „neologisme sintactice", mai cu seamă infinitivul precedat de „spre" ; dar, fiind frapante la lectură, pun în

valoare, cu un accent special, substantivul sau verbul care se află în centrul construcției și sînt mai întotdeauna neologisme. Echivalentul lor ar fi monturile din metal care, adecvat cizelate, valorifică pietrele prețioase dintr-o bijuterie. În fine, calcuri sau formații personale, ele se justifică prin capacitatea lor evidentă de a da fluiditate frazei și de a o mula, în consecință, foarte fidel pe corpul ideii.

Efortul de a contrage propozițiile, evitînd o frazeologie prea stufoasă, nuanța explicativă a unor construcții incidente, vin în sprijinul sugerării unui material faptic foarte bogat ; el ar fi haotic, dacă scriitorul n-ar tinde mereu să-l limpezească, să-l clasifice, să-l definească, cu ajutorul unor asemenea procedee sintactice și al neologismului precis ca sens și nuanță.

Asociațiile foarte numeroase din domeniul artelor plastice existente în roman, ne sugerează o comparație pentru a exprima impresia generală pe care stilul din *Scrinul negru* o comunică : scriitorul percepe lumea vizual, chiar analiza sferei morale se efectuează la el după o schemă geometrică subtilă, care presupune proiecții deliberate ale rațiunii metodice, îndrăgostite de simetrie, echilibru și armonie. Dar în transpunerea literară G. Călinescu nu este un pictor care folosește pasta groasă, aplicabilă cu cuțitul sau în orice caz cu pensulații repetate — ci un caligraf al conturului liniar pur și grațios. Ceea ce reprezintă în pictură desenul, sub raportul preciziei și esențializării imaginii, reprezintă la scriitor, „pictor în cuvinte", neologismul, termen denumind exact noțiunile și fiind expresiv tocmai prin noutatea pe care o introduce în limba literară.

★

Simpla concluzie că scriitorul este singurul personaj cu prezență efectivă în roman, nu epuizează, totuși, funcția stilistică a neologismului în *Scrinul negru ;* aceasta izbutește să definească și natura sa specifică, așadar contribuie la caracterizarea acestui personaj și la fixarea rolului său în structura operei.

Se impune, însă, mai întîi o observație asupra celor spuse mai sus. De-ar fi să inventariem neologismele puse în evidență de citatele noastre[4] și să studiem istoric apariția lor în vocabularul limbii lite-

[4] aborda, absorbit, abundent, accident, alpin, altitudine, anatomie, anula, apariție, apartament, apatic, aprehensiune, arhitect, armonizare, aroganță, artistic atenua, autorizație, aviz, banal, bloc, calin, caracter, carbonizat, carieră, cofraj, colosal, comedie, compensațiune, complet, comunica, concepție, conformație, confuzie, consemna, considerabil, consolida, construcție, consulta, continuitate, corp, crispa, cronometric, deficiență, definitiv, destin, diafan, dimensiune, discret, distant, distanță, distracție, diurn, docil, dormitor, echilibru, efect, egal, emoționa, enunța, esență, evidență, evolua, exercițiu, existență, expatria, exprima, extatic, favoare, feeric, firmament, fizionomie, fix, focar, fotoliu, gazeificat, general, haos, hebdomadar, hilar, ilumina, iluziona, imens, iminent, imitație, imobilitate, implica, imposibil, impresie, impune, impuritate, incident, indicat, indiferent, individ, infirmitate, instalat, intenție, interesat, interveni, inundație, inutil, invitat, ipostază, înregistra, întreprindere, limită, longitudine, material, melancolie, metamorfoză, mizerie, modelator, modifica, monden, neglijență, neutral, nuanță, obiect, orche-

rare, am constata negreşit, abstracţie făcînd de puţine excepţii, că aceste cuvinte au o vechime de mai multe decenii, unele din ele chiar de un secol. Aspectul cantitativ nu se referă, aşadar, la utilizarea pentru prima dată a acestor termeni, deoarece avem de-a face, în cea mai mare parte, cu neologisme asimilate treptat, prin dezvoltarea firească a limbii noastre, ci la dozarea lor în raport cu limba operelor literare. Ar fi, pînă la un punct, o reluare a unei mai vechi discuţii în legătură cu introducerea termenilor zişi apoetici în opera literară. Această prejudecată şi-a pierdut, însă, de mult greutatea, asaltată fiind încă din momentul apariţiei poeziei lui Al. Macedonski. Literatura realist-socialistă aşezînd, printre temele ei principale, tema muncii, a permis şi chiar a pretins, din motive de veridicitate, anexarea vocabularelor tehnice la limba artistică. Stilul artistic a înregistrat, astfel, progrese remarcabile, prin extinderea fără precedent a ariei reflectării realităţii. S-a păstrat totuşi, pe temeiul divergenţei de preocupări, o anumită demarcaţie între stilurile limbii literare, aşa încît se vorbeşte astăzi despre stilul ştiinţific, administrativ şi beletristic. Dincolo de termenii pur tehnici, care compun, în interiorul acestor stiluri diferite varietăţi speciale, ele se deosebesc şi prin preferinţa pentru un anumit sector al vocabularului, printr-o anumită ţinută a frazei, servind orientarea fundamentală a preocupărilor respective şi primind, astfel, un caracter specific.

Divergenţa dintre stilul ştiinţific şi cel al literaturii artistice este determinată de realizarea diferită a procesului de cunoaştere în ştiinţă şi artă.

Fiind o operă literară, *Scrinul negru* realizează cunoaşterea realităţii pe cale artistică, dar punctul de plecare al procesului de reflectare se află în sfera gîndirii teoretice. Se impune aici reexaminarea temeinică a romanului, care nu este, după părerea noastră, nici o simplă confruntare între trecutul burghez şi prezentul socialist, în vederea sublinierii superiorităţii acestuia din urmă, nici explicitarea situaţiei omului de geniu în societatea zilelor noastre, chiar dacă aceste aspecte se cuprind în complexul ideilor expuse în ţesătura subiectului. Conversaţia dintre Ioanide şi Gaittany, aşezată în primele pagini ale romanului, oferă un punct de reper important, căci iată ce spune arhitectul, rezumîndu-şi impresiile pe care i le comunică biologia talciocului :

„Aristocraţia se irosise cu totul, pierduse orice importanţă socială (...). Avea nevoie de o dramă ca să devină patetică şi arogantă, vreau să zic prezentă în istorie (Ioanide atenuă din consideraţie pentru

---

straţie, organiza, orientare, paradox, peluză, penibil, pericol, personal, perspicacitate, posibil, preocupat, precipitat, preocupare, prestigiu, presupunere, pretext, prezenţă, proces, proeminenţă, profil, profund, pulveriza, realitate, reclama, recluzionare, recomandabil, rectifica, reflecţie, regim, relativ, reprezenta, reproduce, reuniune, rezerva, rol, salva, schiţă, sentiment, sever, silvestru, simbolizare, situaţie, solemn, solitudine, spaţiu, spirit, spontan, statuar, stilistic, subit, sublima, subteran, suficient, superb, superior, suplete, suprafaţă, surdină, suspect, şantier, şef, şosea, teatral, termen, teren, transfigurare, transparent, transporta, trotuar, tumult, uman, unison, vastitate, vegetal, vibra, violoncel, vivace, volatiliza (v. nota de la p.).

Gaittany). Acum are, în fine, un scop, care o face aprigă, acela de a dăinui. Organismele amenințate își reduc suprafața de rezistență, concentrîndu-se, renunțînd la unele funcțiuni. Epavele boierimii au adoptat fără convulsiuni costumul teatral de cerșetor, evitînd complicațiile, simulînd pentru ochiul superficial soarta proletară". (p. 52—53).

Și, mai departe, referindu-se la burghezie :

„Crezi că eroul are numai chipul lui Caesar, Hannibal sau Alexandru cel Mare. Asta depinde de solul pe care te afli. Într-o revărsare de ape care-ți ajunge pînă la pîntece, aș vrea să-l văd pe Ahile învîrtind spada. Ar fi ridicul. Aci trebuie să fii moluscă, batracian. Fabula stejarului și a tacticii flexibile se verifică mai ales în marile revoluții sociale. Însă imaginile trebuiesc rectificate pentru geografia noastră (...). Sufletul e ca un mușchi pe un copac, ca o vegetație de deșert ce se înfige în pămînt asemenea unei căpușe. Vijelia trece pe deasupra, scurmă nisipul, mușcă, dar alunecă mai departe, cheltuind forțe colosale ca să scoată o plantă atît de mizerabilă, a cărei putere stă în platitudinea totală, în geniul de a se lăți pe pămînt. *Lipsa de demnitate e cîteodată grandioasă*" (p. 54 — *subl. n.*).

Este evident că în aceste pasaje se circumscrie problema centrală studiată de romancier și se indică perspectiva și opinia lui asupra faunei umane care apare în operă, mai ales prin ultima propoziție, enorm și amar ironică. Concluzia care ar exprima, într-un articol teoretic, viziunea lui G. Călinescu asupra claselor sociale pe care le studiază, nu ar primi altă formulare. Cu intenție clară ea ne este comunicată de la începutul romanului. Un argument final scoatem din următoarea observație, care încheie conversația pomenită : crezînd că Ioanide e sever numai „spre a da proeminență paradoxului", Gaittany răspunde evaziv, ceea ce-l face pe arhitect să-l califice mental drept „dobitoc, pentru că nu avusese nicidecum intenția să ia peste picior aristocrația, pe care o socotea mai puțin ofensivă decît burghezia. *Pe el îl urmărea în mod evident ideea instinctului de conservare*" (p. 53 — *subl. n.*).

Perorația lui Ioanide propune, așadar, o teză teoretică, studiată intelectual și expusă, concret, plastic, cu ajutorul comparației, a simbolului, a aluziei livrești. Ea ne oferă cheia compoziției romanului și ne călăuzește în descifrarea viziunii critice a scriitorului, prin intermediul funcției stilistice acordate neologismului, care susține în cea mai largă măsură incisivitatea ironică. *Scrinul negru* este, de fapt, în întregime un studiu al formelor prin care se manifestă, în societatea socialistă, instinctul de conservare la clasele sociale perimate istoric, ai căror indivizi încearcă să se salveze de la naufragiu prin eforturi pe cît de zadarnice, pe atît de ridicole. Incapacitatea de a ancora serios și responsabil în viață definește însăși structura intimă a fostelor clase exploatatoare și s-a manifestat întotdeauna ca atare ; pentru a stabili sugestiv filiația atitudinilor actuale, privirea ageră a scriitorului cuprinde, prin extensiune, și epoca anterioară revoluției socialiste, ca bază temeinică pentru demonstrația sa — de unde interferența permanentă a trecutului cu prezentul.

Studiul acesta lucid se realizează, însă, în cadrele unei specii literare în care comparaţia şi simbolul din pasajele citate sînt dezvoltate într-o acţiune complexă şi în personaje fictive — mod de a exemplifica concret speculaţiile intelectuale ; aluziei livreşti i se substituie ampla trecere în revistă a unor preocupări din toate domeniile artei : arhitectura, muzica, sculptura, pictura, coregrafia, orfevreria şi, pe alocuri, literatura însăşi. Angrenarea diverselor episoade — mai ales în punctele de alternanţă prezent-trecut — se face, pe de altă parte, în chipul cel mai evident, după sistemul unui bun montaj cinematografic. Pe plan secundar, *Scrinul negru* devine, astfel, şi o sinteză a preocupărilor diverse ale esteticianului, înzestrat cu o uluitoare competenţă pentru ansamblul domeniilor artei. Anunţîndu-şi prin Ioanide tema romanului, scriitorul exemplifică, apoi, meditaţiile puse pe seama arhitectului, prin întregul material faptic şi concluziile ideologice ale romanului. El „preia" totodată şi ţinuta cerebrală, ştiinţifică a argumentaţiei arhitectului, reprezentată prin apelul permanent la termenul neologistic, singurul capabil să realizeze exact incursiunile analitice, dar şi să le rezume în cele din urmă într-o formă din cele mai sobre şi mai concise. Expunerea se ridică mereu în sfera unei cuprinzătoare şi substanţiale generalizări, fiindcă, anunţînd de la început că e „preocupat de *idei*" *(subl. n.)*, G. Călinescu adoptă deliberat exprimarea care convine cel mai mult punerii în evidenţă a acestei preocupări, stilul care-i ajută în cel mai înalt grad să pună în evidenţă, cu toată claritatea, atît detaliile materialului pe care-l studiază, cît şi rezultatele analizei pe care o întreprinde. Între cele două tipuri intelectuale, artistul şi savantul, se produce, astfel, o identificare în ce priveşte obiectul de studiu — şi anume societatea şi indivizii ei, grupaţi în clase şi categorii sociale, surprinşi în momente istorice bine precizate — metoda de investigaţie, care este analiza minuţioasă şi lucidă a unui material faptic bogat, în vederea obţinerii unor rezultate general-valabile şi, în fine, în stilul redactării acestor rezultate. Construirea imaginii artistice cu ajutorul stilului ştiinţific, pe care-l recunoaştem ca atare din preponderenţa termenului neologistic, cu efectele sale specifice, examinate în prima parte, realizează osmoza permanentă şi subtilă între scriitor şi omul de ştiinţă — filozof, moralist, psiholog, sociolog, critic de artă, estetician — în favoarea opticii lucide, care domină, disecă, clasifică materialul, a acestuia din urmă. Scriitorul ne-a oferit chiar singur o explicaţie concludentă, atunci cînd a afirmat : „Întrucît limba este expresia viziunii de viaţă a creatorului (şi) revoluţionarea limbajului a urmat întotdeauna schimbării unghiului de vedere în percepţia lumii" [5]. O concluzie mai generală şi foarte precisă ne comunică şi Al. Dima, discutînd problema limbii artistice : „Se produce deci, simultan (prin procedeul întrebuinţat — *n.n.*) individualizarea obiectului descris şi a reacţiunii emotive şi ideologice provocate de el" [6].

---

[5] G. Călinescu, *Problema limbii literare*, ap. Gh. Bulgăr, *op. cit.*, p. 240.
[6] Al. Dima, *Studii de istorie a teoriei literare româneşti*, Bucureşti, 1962.

Dozajul masiv de neologisme în *Scrinul negru* devine procedeu artistic prin nevoia resimțită de scriitor de a denumi foarte exact noțiunile, de a le disocia în chipul cel mai minuțios, de a le aplica, într-un anumit sens, etichete definitive, de o precizie aproape matematică, deoarece el organizează ficțiunea în scopul demonstrării unor teze teoretice, care se cuvin dezbătute atent și în profunzime, dată fiind importanța lor socială și morală. G. Călinescu observa, de altfel, susținîndu-și judicios poziția : „Limba cea mai literară e și cea mai „abstractă" și mai universală. „Savoarea" dăunează adîncimii. Limbajul muzical al lui Mozart e accesibil umanității prin puritatea lui și prin valoarea exactă a fiecărei fraze" [7]. Forța, valențele, ipostazele adoptate — într-un cuvînt, formele de manifestare ale instinctului de conservare la clasele sociale perimate, făcîndu-se deosebirile cuvenite între aristocrație și burghezie, sînt problemele fundamentale pe care romanul le pune în discuție. Despre Hagienuș ni se spune, bunăoară : „Cu el se întîmplă un fenomen caracteristic la intelectualul steril epicureu, care în loc să ia cultura drept mijloc de adaptare mai solidă la viață, pierde orizontul nostru și se înecă în vis" (p. 558). Aceste forme apar, însă, mai puțin în cadrul unui raport conflictual, care ar fi reclamat, desigur, o mai viguroasă și substanțială conturare a personajelor care aparțin clasei muncitoare (Dragavei, Cornel, Leu etc.) și ar fi avut ca rezultat un roman de tip clasic, balzacian, cu acțiune și eroi perfect obiectivați, simplificînd considerabil rolul povestitorului. Muncitorii din roman, angrenați în uriașul efort colectiv al muncii constructive, au conștiința puterii și certitudinea biruinței definitive. „Nimic nu poate împiedeca mersul înainte al clasei muncitoare" afirmă calm și semnificativ Dragavei. Pentru a susține această afirmație, scriitorul își asumă rolul istoricului care constată decadența fără drept de apel a clasei aristocrate și a celei burgheze. El ne apare ca un teoretician care studiază științific un fenomen particular — formulat în tema romanului — și ca un artist care își manifestă permanent interpretarea subiectivă, dictată de concepția sa politică și ideologică. Această interpretare subiectivă, care suplinește în bună măsură rolul personajelor pozitive, raportează mereu acțiunea la povestitor și-l face să participe la ea demiurgic, într-o formă subtil voalată. Realizînd în *Scrinul negru* o inovație față de stilurile individuale ale prozatorilor predecesori — prin osmoza dintre stilul științific și cel beletristic — G. Călinescu obține o dublare a perspectivei creatoare asupra descompunerii aristocrației și burgheziei. Aceasta este examinată prin analiza minuțioasă și fină a cauzelor, circumstanțelor și desfășurării ei : este perspectiva și procedura omului de știință. Artistul construiește, ca „obiect" pentru această cercetare, o lume fictivă, pe care o privește cu nereținută ironie, cenzurînd lirismul și ocolind efectele dramatice care ar sugera compasiunea sau cel puțin stima față de prăbușirea personajelor. Aceeași maliție, combinată cu indulgența amuzată și filozofică față de slăbiciunile inerente ființei umane, domină și în urmărirea gesturilor lui Ioanide, prins sub lupa

[7] Al. Dima, *Studii de istorie a teoriei literare românești*, București, 1962, p. 151.

aceleiași examinări a adaptabilității, și este regretabil că, înverșunîndu-se să judece imperfecțiunile morale ale arhitectului, criticii nu au sesizat detașarea scriitorului chiar și față de eroul principal al romanului. La scara mai rafinată a ironiei, adesea cu nuanțe de sarcasm, pe linile unei analize complicate și subtile, *Scrinul negru* realizează aceeași despărțire prin rîs de vechea societate, despre care vorbeau clasicii marxismului, mai bine zis de epavele ei, care au supraviețuit, într-un fel sau altul, pînă în miezul epocii noastre. Poziția ideologică a scriitorului se clarifică, astfel, și se precizează, fiind pusă în evidență de mijloacele de exprimare utilizate în roman. Povestitorul își manifestă la fiecare pas superioritatea morală și ideologică față de personajele romanului, chiar în decursul defilării la care le obligă cu luciditatea și probitatea omului de știință. El are un plus remarcabil de consistență față de povestitorul neutru și incolor din *Facerea lumii* de Eugen Barbu — vorbind din punctul de vedere al tehnicii literare — afirmîndu-și limpede personalitatea de intelectual contemporan, exponent al unei colectivități sociale sudate prin mentalitate și concepție filozofică nouă.

Experiența lui G. Călinescu îmbogățește teoria stilului cu ipoteza că diferitele stiluri ale limbii literare pot fuziona în sinteze calitativ noi, dincolo de utilizarea vocabularului tehnic caracteristic unei preocupări profesionale anumite. O dată constituit și afirmîndu-se cu relief izbitor în redactarea romanului, instrumentul de expresie relevă, însă, și o nuanță sensibilă de artificiu, mergînd în unele pagini pînă la manieră, cu atît mai evident cu cît avem de-a face cu prima transpunere a stilului științific, neologistic, lapidar, analitic într-o operă de literatură artistică. Dar, în măsura în care orice stil individual constă, în fond, în crearea unui procedeu original și apoi în aplicarea lui cu insistență, o anumită notă de artificiu e prezentă la toți scriitorii cu personalitate pregnantă ; ea este mai vizibilă sau nu în funcție de mijloacele folosite, de familiarizarea în timp a cititorilor cu aceste opere sau de migrarea procedeului și în restul literaturii unei epoci, adică de generalizarea lui. Profilul caracteristic al unui scriitor se conturează deplin nu atît prin tematica abordată, care poate fi comună mai multor scriitori sau chiar mai multor generații de scriitori, ci prin particularitățile personale de reflectare a realității în opera de artă. Stilul individual, în măsura în care a atins o cristalizare deplină, oferă terenul cel mai prielnic pentru descifrarea acestor particularități. *Bietul Ioanide* și articolele încadrate în *Cronica optimistului* trebuie privite, după părerea noastră, ca etape, amorfe în bună parte, în perfecționarea unui stil mînuit cu strălucire în *Scrinul negru.*

Dar nu fără anumite riscuri. Supralicitarea consecvenței procedeului duce la utilizarea forțată a unor neologisme stridente, pe care le enumerăm aici :

Alboare, amenințare, ascensiv, avanie, cabotinesc, carapasonat, compănion, convicție, cruditate, deambulație, deconsiliat, denominație, depozitare, deriziune, dezavuat, dispus, eterizare, extorcație, exultanță,

faunesc, febricitant, felŏnie, gesticulatoriu, huron, impuñitate, inavuabil, încărnat, indigenţă, inestinguibil, inextricabil, insignifianţă, intenabil, intercede, intrŭvabil, lentitudine, lignos, maligñitate, mansuet, marĭaj, meditabund, neutral, oblicvitate, obsecvios, obstrua, ofusca, onctuos, oripilare, otĭos, paperasier, parcimonie, periţie, persŭasiv, petulant, propensiune, recluzionare, rectañgular, retenţie, rumina, sublimitate, superficie, superfluitate, supraphon, terific, tonsură, trŭcat, umoare, uvrieră, vaticinaţie, veločiped.

Desigur, unele din aceste cuvinte caricaturizează limbajul cosmopolit al personajelor, avînd, astfel, o justificare realistă; altele sînt derivaţii personale ale autorului (de ex. alboare, ascensiv, cabotinesc, gesticulatoriu, neutral, sublimitate etc.); altele, în sfîrşit, sînt mai frapante deoarece provin din limba italiană, etimologie mai puţin frecventă în limba noastră. Numărul lor nu trece, totuşi, de o sută, la cele 825 de pagini ale romanului! Prezenţa lor în frază, subliniată pe alocuri şi de procedeele sintactice enumerate mai înainte este, însă, analogă cu picătura suplimentară de substanţă care, într-o reacţie chimică, provoacă precipitarea bruscă a soluţiei — creînd impresia falsă că toate neologismele cîte apar în roman sînt folosite abuziv, fără un discernămînt artistic riguros. Al doilea risc este acela al inaccesibilităţii. Dar cum, în realitate, nici o operă de artă nu se bucură de o accesibilitate absolută, fie din cauza formei, fie din cauza conţinutului (o nuvelă filozofică cum este *Sărmanul Dionis*, deşi scrisă într-o limbă perfect accesibilă, nu este înţeleasă decît la suprafaţă, şi chiar atunci cu destule nedumeriri de către un cititor neavizat) — problema nu se poate pune nici aici în chip foarte categoric. Romanul, ca de altfel întreaga operă a lui G. Călinescu se adresează unui public cultivat, cu o anumită experienţă intelectuală şi cunoştinţe generale mai întinse — atît din punctul de vedere al formei, cît şi al conţinutului. Acest public este, însă, destul de numeros astăzi. Cu atît mai mult cu cît, am arătat, marea majoritate a neologismelor folosite în *Scrinul negru* fac parte din limba literară curentă şi au o mare frecvenţă în ansamblul literaturii noastre, sînt folosite în emisiunile radiofonice, în presă, în şcoală, în studiile şi articolele teoretice de circulaţie generală.

Examinînd dozarea neologismelor în *Scrinul negru* din perspectiva funcţiei lor stilistice, concluziile cercetării noastre se pot rezuma în felul următor: *Scrinul negru* ilustrează în literatura noastră, alături de alte opere, confluenţa dintre două specii ale genului epic: romanul şi povestirea, avînd ca personaj principal, „cel care povesteşte", pe însuşi autorul său; acesta poate fi identificat ca atare din instrumentul de expresie folosit în mod constant, indiferent de modurile de expunere şi care este un stil abundent în neologisme. Neologismul serveşte la distingerea mai clară a temei particulare a romanului, afirmă concepţia ideologică a scriitorului, care-l utilizează şi pentru a consemna satiric prăbuşirea unor clase sociale perimate istoriceşte. Prezenţa neologismului a fost reclamată şi de analiza foarte fină şi exactă a obiectului studiat, precum şi de dezbaterea intelectuală, care interfe-

reazã perspectiva omului de ştiinţă cu cea a artistului. Relieful expresiv al redactării este obţinut printr-o sinteză subtilă şi originală între stilul artistic şi cel ştiinţific. Datorită acestor confluenţe şi sinteze, romanul românesc realizează trecerea de la romanul de tip clasic, balzacian, prin tipul de roman povestit, spre tipul de roman-eseu. *Scrinul negru* se încadrează, astfel, armonios, în activitatea de ansamblu a lui G. Călinescu, care vine în literatura de imaginaţie dinspre estetică şi istorie literară, este, aşadar, ca personalitate, un savant, dublat de un foarte fin şi spiritual artist. El respectă pretutindeni, în artă ca şi în ştiinţă, principiile ordonatoare ale raţiunii şi se încîntă de multitudinea simfonică de manifestare a formelor realităţii.

VALEURS STYLISTIQUES DU NÉOLOGISME, DANS *LA COMMODE NOIRE* DE G. CĂLINESCU

RÉSUMÉ

L'auteur s'occupe de la fonction stylistique du néologisme, sous l'aspect qualitatif, dans son analyse du roman *Scrinul negru* (La commode noire) qu'il considère comme un exemple d'application de certains procédés artistiques originels. En faisant l'observation que la narration occupe une place prépondérante dans l'ensembre de la composition du roman, il en vient à conclure qu'elle est réalisée partout par l'intermède du néologisme précis et synthétique, ce qui favorise l'analyse, tout comme les différents éléments de l'action. Souvent, la présence de nombreux néologismes est en contraste avec la condition des personnages en même temps qu'elle leur donne du relief et de la couleur, en signalant, sans cesse, la participation continuelle du narrateur.

L'emploi spontané et varié de nombreux néologismes ne mène point à l'uniformité du texte, car le romancier prête à ses héros sa propre modalité intélectuelle, en façonnant d'une manière adéquate leur vocabulaire. Il en résulte un flux narratif impétueux, un relief original du style, cela, grâce à l'abondance des néologismes. Tout en renonçant aux intermédiaires conventionnels, l'écrivain se rapproche ainsi du style de l'action directe et il anticipe de la sorte, une étape avancée de notre prose. La présence de l'auteur annule le roman du type classique et le remplace par une narration intrinsèque qui observe une égale distance vis-à-vis des personnages.

Le roman *Scrinul negru* étant, dans son entier, une étude des formes de manifestation, dans la société socialiste, de l'instinct de conservation des classes périmées historiquement, en même temps qu'une synthèse des préoccupations multilatérales de l'écrivain et de l'esthèticien, c'est à dessein qu'on a choisi des formes d'expresison propres à faire relever ces préoccupations avec une précision quasi mathématique, d'où l'osmose entre le style littéraire et celui scientifique, nouvelle synthèse, qualitativement.

Dans la littérature roumaine *Scrinul negru* représente, comme étape, la confluence entre les deux expèces du genre, le roman et la naration, le personnage principal étant le narrateur même qui s'est vu obligé d'employer le néologisme pour satisfaire auxi exigences d'une analyse très fine et exacte de l'objet analysé.

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ НЕОЛОГИЗМОВ В «ЧЕРНОМ КОМОДЕ» ДЖ. КЭЛИНЕСКУ

РЕЗЮМЕ

Автор рассматривает, с качественной точки зрения, стилистическую функцию неологизмов в романе « Черный комод », считая, что эта книга является примером использования новых оригинальных художественных приемов. Отметив, что повествование решительным образом господствует в композиции романа, автор приходит к выводу, что оно повсеместно осуществляется через посредство точных и обобщающих неологизмов, способствующих углублению анализа и различных элементов действия. Во многих случаях массивное присутствие неологизмов резко контрастирует с положением персонажей, в то же время придавая им живость и соответствующую окраску и указывая на постоянное присутствие автора-рассказчика.

Спонтанное и дифференцированное, щедрое использование неологизмов не придает тексту однообразного характера, поскольку романист сохраняет для каждого героя свойственный ему образ мышления и награждает его соответствующим языком. Таким образом, благодаря обилию неологизмов, рождается бурный повествовательный поток, оригинальный стиль. Отказавшись от условных посредствующих средств, писатель приближается к стилю прямого действия, предвосхищая высший этап румынской прозы. Постоянное присутствие автора аннулирует роман классического типа, заменяя его внутренним повествованием, сохраняющим одинаковую дистанцию по отношению к персонажам.

Поскольку роман « Черный комод » в целом является не только исследованием форм, в которых проявляется, при социализме, инстинкт самосохранения классов, обреченных историей на гибель, но и синтезом многосторонних занятий писателя и эстетика, постольку и форма выражения была выбрана с таким расчетом, чтобы выявить намерения автора с почти математической точностью; именно отсюда вытекает переплетение беллетристического стиля с научным, представляющее собой качественно новое явление синтеза в художественной литературе.

В румынской литературе « Черный комод » представляет этап, на котором сливаются два вида литературного жанра, роман и рассказ, причем главным героем остается сам рассказчик, использующий неологизмы, будучи обязан к этому необходимостью дать чрезвычайно тонкий и точный анализ рассматриваемого предмета.

G. CĂLINESCU — DESPRE ARTA LITERARĂ

DE

GH. VRABIE

Spirit multilateral, G. Călinescu a dezbătut, sub forma studiului sau a articolului săptămînal, şi cele mai de seamă aspecte ce privesc natura şi universul poeziei, măiestria literară, genuri, curente şi alte probleme ale artei literare.

Numit profesor la Universitatea din Iaşi, Călinescu găseşte potrivit să iniţieze pe studenţi în tainele literaturii. Pentru aceasta face un curs de poezie. Prelegerile tipărite într-un opuscul cu titlul *Principii de estetică* (1939) sînt interesante şi la lectură, iar ca toate expunerile sale publice vor fi încîntat şi captivat pe studenţi. Lipsit de pedanterie, profesorul comunică impresiile sale de lector, dotat cu ascuţit spirit critic şi orientat în problemele artei, enunţă adevăruri substanţiale sub forma unor „pseudoprecepte", cum îi plăcea să numească concluziile la care ajungea, privind natura poeziei, adică „nişte propoziţiuni pe care le putem medita". Profesorul nu voia să devină apodictic, ideile fiind reluate apoi sub forma articolului de revistă, în *Principii* schiţînd un adevărat program ce ar putea fi dezvoltat sub formă de cărţi de teorie literară.

Ca să surprindă esenţa şi universul poeziei, Călinescu nu se întreabă *ce* este poezia, ci *cum* este ea, unghi de vedere ce indică însăşi metoda şi natura concluziilor şi o concepţie despre arta literară. Căci cu toate că el a fost studentul profesorului Dragomirescu, nu schiţează o „teorie" a poeziei sau „o ştiinţă" a literaturii. Examinează şi descrie, analizează uneori scrieri discutabile ori repudiate chiar ale epocii sale, ochiul examinatorului pătrunde adînc şi descoperă adevăruri permanente ale artei literare. Dadaismul, futurismul, expresionismul şi toate acele curente care au făcut atîta vîlvă între cele două războaie, îi apar ca nişte mişcări pline de interes pentru experienţa literară nouă. Dadaiştii sînt „nişte farsori", — inteligenţi însă şi cu mult simţ de pătrundere, cu multă cultură, care prin farsele lor „aşa de odioase burghezilor pun, măcar sub forma disocierii, problemele estetice

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14 NR. 3—4, 1965, P. 663—672

capitale"[1]. Sub forma bombasticismului şi nihilismelor, ei realizează totuşi „uneori apropieri surprinzătoare, începuturi de structură"[2].

S-a spus deseori că un critic şi istoric literar trebuie să aibă informaţie şi formaţie filozofică, căci simplul simţ critic şi bunul gust nu ajung spre a face asocieri şi disocieri analitice, reconstituiri sintetice, atît de necesare în valorificarea operelor. Numai o cunoaştere a sistemelor de gîndire şi o concepţie proprie despre artă impune şi un limbaj potrivit ştiinţei şi teoriei literare. Călinescu se remarcă tocmai printr-o terminologie proprie, căreia în permanenţă are grijă să-i circumscrie sensul. Prin „structură" înţelege foarte mult. Luată în sens de „organizaţiune" (germ. „Gestalt"), în care „părţile se supun întregului", noţiunea mai desemnează şi un anumit înţeles general, o orientare conferită de scriitor operei, „...un anumit ritm care constituie forma, structura". Şi mai departe adaugă : aşa cum melodia „nu e adiţiune de sunete", tot aşa poezia nu poate fi „un conglomerat de imagini frumoase". Asemenea observaţii, ilustrate prin texte poetice, îl duc la un prim pseudoprecept, care sună astfel : „Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizaţiune, nici o structură, într-un cuvînt nici o idee poetică"[3]. De aceea Călinescu afirmă că dadaiştii au doar „începuturi de structuri", căci, dacă din perspectiva sensului şi a ritmului interior, a ideii poetice, dadaismul nu are o prea mare valoare, lui îi apare demn de a fi luat în seamă ca experienţă literară nouă. În altă parte a scrierii sale vorbeşte de „raporturile noi, neprevăzute, care nu intră într-o structură aperceptibilă de la început". Iniţial, asemenea creaţii izbesc, scandalizează pe cititori, — aşa s-a întîmplat şi cu un mare clasic ca Eminescu. Căci, observă în continuare, „...în orice operă mare proporţia dintre conformism şi noutate este în favoarea celei dintîi"[4].

Dacă prin termenul de „conformism" Călinescu înţelege — cum se pare — o structură impusă şi acceptată ca atare şi care invită pe cea nou creată la subordonare şi la recunoaştere, în „pseudopreceptul" citat rezidă ideea a ceea ce astăzi se înţelege prin „lupta dintre vechi şi nou". De altfel, în continuare la cele formulate mai sus, mai arată că futurismul italian a apărut ca o mişcare literară, ca o luptă dată de unii tineri scriitori împotriva academismului, a formalismului estetizant, declamator şi convenţional, care culminează în poezia lui D'Annunzio. Futurismul tocmai „cere ruperea cu poezia veche, cu tirania artei. El vrea viaţa sinceră"[5].

Dar însăşi această remarcă, pentru care Călinescu subscrie, o supune unei atente examinări. El se întreabă ce valoare are sentimentul în poezie ori sinceritatea în artă. Fugind de definiţii, face observaţii pline de interes privitoare la atitudinile lirice posibile. Discursivitatea din poeziile lui Bolintineanu place, dar ea „este unită cu un mare pro-

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*, 1939, p. 23.
[2] *Ibidem*, p. 25.
[3] *Ibidem*, p. 21—22.
[4] *Ibidem*, p. 28.
[5] *Ibidem*, p. 31.

zaism", de aceea Călinescu crede că „poetul trebuie să alterneze frazele substanțiale cu frazele prozaice, ca să profite de odihna spiritului în raporturile comune" [6]. Alteori, versul excesiv de prozaic e totuși muzical. Dar muzicale, observă acesta, sînt și unele versuri absurde, fără sens. O poezie patriotică, ca *Noi* de O. Goga, încetează de a mai fi patriotică : „E numai aparent descriptivă. Țara pe care o înfățișează are un vădit aer hermetic" [7]. Poezia, pentru Călinescu, e un act de libertate și de creație și de aceea orice atitudine e justificată. Sentința eminesciană, lipsită de metaforă, e un izvor de adîncă poezie, după cum versurile aparent fără sens ale lui Ion Barbu încîntă urechea. Un alt pseudoprecept arată că : „Poezia trebuie să cadă din cînd în cînd într-o verbalitate pură, pentru a atrage atențiunea asupra ritualității ei" [8]. Exagerînd și în această direcție, înseamnă că poetul fuge „de orice structură".

Ca teoretician al literaturii, G. Călinescu corectează o terminologie falsă, sfărîmă cuvinte-idoli și principii învechite. Atitudinea sa izbește în permanență. Așa cum nu repudiază total poezia modernistă ci încearcă să-i descopere „începuturi de structură", tendințe estetice novatorii, tot așa supune unei reexaminări prejudecățile estetice, noțiuni devenite clișee, cum ar fi : o poezie e frumoasă deoarece cuprinde imagini de natură, e sinceră, gratuită etc. Corectarea lor aduce o clarificare și mai mare despre natura poeziei.

De la prelegerea universitară despre poezie, Călinescu folosește frecvent articolul de revistă în care discută, sub forma atrăgătoare a „cronicii optimistului", probleme dintre cele mai dificile, privind arta literară. Dialogul purtat cu unul dintre cei care ar voi să fie lămuriți este antrenant și uneori amuzant, noțiunile de teorie devenind astfel accesibile unui public cititor mai larg. Latura aceasta, a educării gustului maselor pentru literatură, precizarea unor termeni, promovarea a ceea ce se numește în epoca noastră „frumos cotidian", constituie o contribuție de seamă a profesorului Călinescu. Ca să ilustreze, de exemplu, că arta „pură" nu este altceva decît „o fixațiune tehnică, un amor maniacal, insensibil la orice inedit fenomenal, o de-menția calmă", imaginează pe o femeie care face curățenie în cameră și care face artă pură : cu un calm dezesperant freacă acea porțiune de linoleum, de geam, cu o revoltantă pacință, fără să vadă dincolo de sectorul său ceva [9].

Transferat la Universitatea din București, G. Călinescu ține o serie de prelegeri despre *Universul poeziei* [10]. Lectura lecțiilor lasă să se vadă că între ideile expuse în 1939 și 1949 este o strînsă legătură.

[6] G. Călinescu, *Principii de estetică*, 1939, p. 76.
[7] *Ibidem*, p. 81.
[8] *Ibidem*, p. 79.
[9] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, București, 1965, p. 437 ; mai vezi de același : *Ideile în literatură*, în „Contemporanul", 1963, nr. 14 (860) ; *Poetul nu poate fi în afară de timp*, *ibidem*, 1957, nr. 21 (455).
[10] Au fost publicate în „Jurnalul literar", București, 1947—1948, nr. 4—5, pp. 1—54.

Printr-o bogată ilustrare de exemple din literatura românească şi universală, profesorul disociază cele două planuri, — al realităţilor, de al artei — şi arată că „Nu toate lucrurile din natură intră în universul poeziei, ci numai acelea care pot constitui nişte hieroglife, nişte embrioane de poem, datorite imaginaţiei omeneşti". (Să recitim volumul său de poezii cu titlul semnificativ : *Lauda lucrurilor*). Astfel, un cuvînt ca „pîinea", spune Călinescu, evocă munca omului, secerişul holdei, ţarina, — e favorabil poeziei, pe cînd un altul, cum ar fi „bidonul", face parte din clasa cuvintelor prozaice. Căci criteriul în virtutea căruia un termen, un lucru etc. intră în sfera poeziei îl constituie tocmai „...nişte hieroglife, nişte embrioane de poem, datorite imaginaţiei omenirii", iar acestea se găsesc în sensul general al lumii, exprimînd un „moment genetic", faze variabile de desfăşurare, stingere, încetare etc [11]. Dar un lucru sau un element al naturii intră în sfera poeziei întrucît se raportează şi la persoana poetului, la viaţa omului, căci ceva „inert şi fără semnificaţie" nu poate avea mesaj poetic. Astfel, frunza căzută din pom sugerează ceva din destinul poetului, al omului („pomul vieţii" se veştejeşte şi pică). Unele noţiuni sau lucruri numai aparent sînt nepoetice; ele aşteaptă să se nască poetul care să le descopere „simbolul inclus".

Ca să ilustreze cît mai bine *Universul poeziei*, profesorul poposeşte în anumite zone ale vieţii, extrăgînd poeticul şi nepoeticul din regnul animal, vegetal, din sfera tehnicii, a veşmintelor, mobilierului, instrumentelor muzicale etc. etc. Incursiunile, uneori savante, alteori anecdotice, devin foarte atrăgătoare, teoreticianul literar dînd mîna criticului şi istoricului, unui pasionat cititor.

„Focurile masive, combustiile, uriaşe" au mişcat şi mişcă pe marii lirici (ca Shelley), iar „piromania latentă şi vocaţia lirică sînt una". Flacăra din vatră, opaiţele ori lumînările, stelele şi soarele, apa ce au apărut totdeauna ca aspecte fundamentale cosmice, toate intră în universul poetic [12]. Dar acestea şi altele rămîn totuşi în afara poeziei, dacă nu capătă vreo semnificaţie, cum preciza şi mai înainte, dacă „...nu-i expresia unui Eu, dacă poetul nu le ridică în lumea poeziei". Din regnul animal cornutele ar interesa în chip deosebit, moluştele ar dezvălui tendinţa materiei inerte şi ude, în stare de a se organiza, melcul ar reprezenta un efect suav, spre deosebire de rîmă, de coropişniţă, de tot ce e fetid şi murdar. O grămadă de peşte devine pentru Călinescu simbolul unei nostalgii de pe alt tărîm, pe cînd o căprioară e o imagine graţioasă [13]. Toate devin materiale poetice, deoarece descoperă analogii între poet, oameni şi univers. Regnul vegetal apare şi mai frecvent în poezie, cu deosebire flora, căci în timp ce „trupul animal se dezagrează fetid, floarea îşi evaporează esenţa şi cade într-o paloare botticeliană" [14]. În altă parte mai observă că unele vegetale, copaci, ca bradul, sugerează „tinereţea bravă şi inflexibilă", stejarul, nucul reprezintă virtuţi morale, juvenialitate, rezistenţă.

[11] „Jurnalul literar", Bucureşti, 1947—1948, pp. 2—3.
[12] *Ibidem*, pp. 6—13.
[13] *Ibidem*, pp. 15—16.
[14] *Ibidem*, p. 20.

După faună și floră, Călinescu trece în alte zone. Vorbește de himere și anatomia îngerilor. Poezia nemulțumindu-se cu „lucrurile" din natură, inventează forme, se raportează la himere mitologice, arată că „...monstruozitatea e foarte adeseori o chestiune de orizont uman". Centaurul e greșit socotit „simplă reminiscență livrească de mitologie". Imaginea va fi ieșit din nevoia de a „reuni însușirile a două spețe deosebite", partea omenească „reprezentînd un bărbat înțelept și maiestos". Înșiși pegasul, grifonul, simbioze de animale, fără nimic uman, constituie admirabile simboluri poetice: cel dintîi e simbolul poeziei, pe cînd grifonul — un leu cu aripi și cap de vultur — „e solemn ca leul și trist ca pasărea de pradă". Într-o vreme, îngerii făceau modă în lirica dintre cele două războaie. Călinescu încearcă o „anatomie" a lor ce le conferă atribute poetice: au păr auriu, focos, nu vorbesc, deoarece sînt ființe inefabile, cîntă din instrumente muzicale [15].

Multe alimente formează de asemenea universul poeziei cu o condiție, ca „...hrana să fie elementară și de aspect simplu: apa translucidă, vinul opalin ori roșu ca sîngele, laptele alb, mierea chilimbarie". După fluide, vin fructele mult cîntate de poeți. Tuturora „le trebuie o vechime lirică și o semnificație. Toate deșteaptă sentimentul uberității solului". Și mașinile pasionează pe poet și revin cu stăruință în literatură, observă Călinescu [16]. El spune că „Ieșite din rațiune, automatele izbesc fantezia prin iraționalitatea lor". Trenul trezește o senzație deosebită, pe cînd avionul devine o pasăre uriașă și superbă. E o poezie a vehiculelor, a diligenței, a corăbiei. După cum e o poezie a mobilelor, dintre care cele mai poetice sînt: scrinul, masa, oglinda, ușa. Ele constituie puncte cardinale diurne. Ușa e „simbolul granței dintre viața intimă și restul lumii", scrinul „este arhiva familiei, conținînd rochia de nuntă, veștmîntul de moarte, hainele copiilor care au rămas prea mici" etc. [16].

După ce într-un capitol Călinescu vorbește de trucuri poetice în materie vestimentară ori de interior, spre a evoca trecutul ori decrepitul, conclude că toate cele expuse mai sus formează doar universul poeziei și nu tematica ei.

Înfățișat amplu în lecțiile universitare, universul poeziei va fi dezbătut și sub forma articolului atrăgător din „cronica optimistului". Uneori, însuși titlul izbește pe cititor. În *Despre pureci*, Călinescu își poartă cititorii în domenii dintre cele mai variate — pictură, sculptură, literatură — spre a ilustra că aceste ființe respingătoare „n-au nimic în sine antipoetic, că toată repulsia unora este o confuzie între estetică și higienă" [17]. Pentru Călinescu, există un frumos al urîtului din viață, după cum este și un urît al frumosului. Dacă într-o uzină, spune el, ne-ar întîmpina lucrători frumoși ca Apollo, am încerca o impresie

[15] „Jurnalul literar", p. 26—29.
[16] *Ibidem*, p. 37—45.
[17] *Ibidem*, p. 47.

penibilă." Puțină crispare pe față la un metalurgist, un pic de sudoare pe frunte dau sentimentul tensiunii lăuntrice" [18].

Arătăm mai sus că G. Călinescu s-a manifestat ca teoretician și critic literar într-o vreme cînd dogmatismul era încă foarte puternic. Într-o aceeași măsură de puternic era și impresionismul, strălucit reprezentat la noi de către Eug. Lovinescu și alte cîteva bune condeie. Aceste două direcții intraseră totuși în disoluție chiar pe plan european. G. Călinescu a rămas departe de ele.

Un capitol important de teorie literară îl constituie raportul ce se stabilește între „fond și formă". În estetica idealistă problema a fost privită din diferite unghiuri de vedere, opera de artă fiind cînd expresie a ideii, a conținutului exprimat de un spirit superior, uneori de esență divină, cînd a formei. Filozofi ca Herbart și Zimmermann concep arta ca expresie a formei, conținutul fiind un element extraestetic. Pentru Schopenhauer însă ea constă în conținutul ideal pe care-l relevă, pe cînd pentru Hegel sau Th. Vicher arta ar fi o sinteză indisolubilă a ideii cu forma, realizată de o conștiință superioară, a unui artist genial [19]. Pe asemenea poziție se situează și T. Maiorescu în *O cercetare critică* (1867), studiu în care vorbește despre *Condițiunea materială* și *Condițiunea ideală* a poeziei.

G. Călinescu, avînd o temeinică cultură filozofică și experiență artistică bogată, el însuși scriitor valoros, crede că „Opera de artă trebuie să pară ieșită din mîna omului". Între cele două categorii de conținut și formă, el vede o fină interpătrundere și condiționare reciprocă. Cu puțini ani în urmă, discutîndu-se în presă cu multă aprindere măiestria literară, Călinescu crede că „...măiestria începe chiar de la conținut". „Măiestria este pentru mine împrejurarea prin care o operă e plină de conținut, față de alta seacă". Ilustrînd aceste adevăruri chiar cu exemple luate din viața practică, mai subliniază că „... întîia și cea mai înaltă măiestrie este aceea de a avea un conținut bogat, de a percepe viața în adîncul ei. Restul e finisaj stilistic, chestie de tapițerie". Însuși schematismul, despre care se vorbește mereu în critica literară ca fiind un cusur al formei, în concepția călinesciană „... e un defect al conținutului, un mod vicios de a concepe" [20].

Se observă cum aceste categorii estetice și terminologia literară apar la Călinescu întregite și corectate. Prin „conținut" el înțelege un mod original de a concepe și inventa artisticește, strîns legat de formă, este mai mult o calitate a creatorului de a organiza o structură, conținutul avînd rolul primordial. Într-o altă „cronică", discutînd *Perfecțiunea în artă*, dacă „e bine să neglijeze perfecțiile formale în favoarea fondului", definește și mai bine raportul dintre cele două noțiuni estetice. Astfel, „Opera artistică este rezultatul luptei între rațiunea umană și natură, dintre premeditație și spontaneitate". Ea izbește „printr-o

[18] G. Călinescu, *Frumosul „urîtului" și urîtul „frumosului"*, în „Contemporanul", 1962, nr. 35 (829).

[19] Vezi la Tudor Vianu, *Estetică*, vol. I, București, 1934, pp. 96—113.

[20] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, pp. 140—141.

claritate globală, unită însă cu impresia spontaneității", trebuie „să pară ieșită din mîna omului", să aibă o organizare și un sens de viață, să fie vie [21].

Spuneam că, adresîndu-se unui public mai mare, Călinescu a simțit nevoia întotdeauna să clarifice terminologia cu care lucra. Deseori însă definirea unor noțiuni exprimă însăși concepția sa despre arta literară. „Spontaneitatea" și „inspirația" nu sînt concepute drept acte solemne, de natură divină. Pasivității grave, opune o puternică tensiune artistică, de care e stăpînit cel dotat cu talent. La spontaneitatea atît de firească a operei mari, creatorul ei ajunge numai prin muncă. „Travaliul artistic a ajuns la maximul lui efect cînd opera devine pură, spontană, firească, necăutată și neforțată, netrasă cu forcepsul". Iar fantezia care apare multora ca o facultate de dilatare a realităților, pentru Călinescu este totuși „... darul de a vedea concret universul, deci palpabil, nemijlocit" [22]. Răceala artistului de care se vorbește nu este altceva decît durerea filtrată, obiectivată și care devine universală.

În prelegerile ieșene despre poezie, Călinescu spunea că o sumă de sonuri nu fac o melodie și, de asemenea, un număr de cuvinte și imagini — o poezie. Idee importantă și fundamentală în concepția lui despre arta literară, mai revine asupra ei într-o altă parte, întregind-o astfel : „Adevăratul creator construiește momentul printr-o cadență specială, discret și vibrant patetică, și care nu este o chestiune de stil, ci de considerare a materiei" [23]. Și așa cum arătam că pentru Călinescu schematismul e un defect al conținutului ce se caracterizează și „prin abundența de cuvinte nehrănitoare", într-un alt articol, *Despre măiestrie și metaforă*, dezvoltă ideea interesantă că abuzul de metafore constituie o neglijență condamnabilă, pe cînd o poezie „declarativă", abstractă, devine uneori metaforică și plină de sensuri poetice. Spre a ilustra acest adevăr, analizează în puține cuvinte poezia din faza de maturitate a lui Eminescu. Observă că la aceasta, deși e descarnată de metaforă, totuși noțiunile abstracte capătă oarecum funcție metaforică, au considerabil efect vibratoriu. Faptul se datorește tocmai măiestriei poetului „...de a fi simultan terestru și astral și, în acela neobișnuit, de a ascunde imaginile spre a nu răpi omului simplu voluptatea noțiunilor curente de sentimente, în vreme ce poetul inabil face paradă excesivă de metafore" [24].

G. Călinescu reexaminează și întregește și unele opinii teoretice privind genurile, speciile și mai cu seamă curentele literare. Cunoscînd literatura și mișcarea de idei, societatea, ierarhizarea săvîrșită de Horațiu ori Boileau îi apare teoreticianului literar de astăzi cu totul arbitrară și dogmatică. O pulverizare a genurilor și întrepătrundere a fiorurilor lirice în epic și dramatic, complexitatea fenomenelor societății duc la o complexitate și a literaturii. Călinescu susține că nu există

[21] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, pp. 319—320.
[22] *Ibidem*, pp. 403 și urm.
[23] *Ibidem*, p. 141.
[24] *Ibidem*, p. 400.

fenomen artistic pur şi prin urmare nu există un curent clasic ori romantic, aşa cum ne-am obişnuit să distingem. „Clasicismul elin e şi clasic e şi romantic. Romantismul modern e şi romantic e şi clasic." Practic, cele două tipuri despre care s-a vorbit atîta nu există. Ele pot fi „reperabile numai la analiza în retortă" [25]. Şi Călinescu săvîrşeşte cu măiestrie această analiză în studiul *Clasicism, romantism, baroc.* Formulările făcute în stil sentenţios sînt sinteze psihologice, sociologice, literare. Teoreticianul şi criticul se exprimă de data aceasta apodictic. O experienţă artistică îndelungată îl face să sesizeze în esenţă problema. Însuşirile eroilor şi tipurilor de scriitori, trăsăturile romantismului sau clasicismului capătă pregnanţă prin formularea antitetică.

Ca om şi scriitor, tipul clasic apare ca un ins sănătos-normal canonic, pe cînd cel romantic — anormal-dezechilibrat-bolnav. Sociologic vorbind, Călinescu spune că trei sînt profesiunile clasicului : regepăstor-vînător, pe cînd ale romanticului : proletar- călugăr- student- militar- puşcăriaş. În privinţa sîngelui (a temperamentului) : clasicul are o relativă impasibilitate şi placiditate, pe cînd romanticul e un febricitant, un agitat, un delirant.

Asemenea distincţii duc la anumită literatură, la crearea de tipuri cu anumit destin. Ţinuta clasicului e decentă- calmă- zeească, romanticul e bizar- absurd- incomprehensibil. Continuînd discriminările între cele două tipuri, Călinescu mai adaugă : clasicul trăieşte în lumea «ideală», statică, mitologică, romanticul în universul său propriu, fantastic. Ca tehnică literară clasicul tratează teme unice, imită modelele, are reguli ; romanticul caută ineditul, inventează, e independent, revoluţionar. Tipul barocului ar părea că oscilează între clasicism şi romantism, el este însă artistul de atelier, care face „artă pentru artă" (*op. cit.*, p. 17—31).

Am extras cîteva din cele mai de seamă observaţii ale lui G. Călinescu privitoare la tipuri şi curente literare. De la formulările „pseudopreceptelor" despre natura poeziei, adoptă, în cazul de faţă, exprimarea axiomatică, pătrunzătoare, fiindcă adevărurile sînt sinteze istorice indiscutabile. De la asemenea discuţii de teorie literară, expuse academic, Călinescu trece şi de data aceasta la articolul suculent din „cronica optimistului", traducînd la un alt mod de exprimare formulările sentenţioase. *Erori romantice* [26], *Clasic şi modern* [27], *Realistul şi fantasticul* [28] ş. a. sînt articole care întregesc concepţia despre arta literară a lui G. Călinescu.

Discutîndu-se nu de mult în presa noastră despre curentele literare, Călinescu participă şi el la dezbateri. Într-unul din articole, *Ce este clasicismul,* reia cîteva din adevărurile exprimate mai înainte şi, privind din altă perspectivă, conchide „că tipul clasic poate fi realizat şi în societatea noastră". E „Un om, care fără să se abstragă din

[25] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole,* EPLA, Bucureşti, 1946, p. 17.
[26] În „Contemporanul", 1958, nr. 35 (621).
[27] *Ibidem,* 1957, nr. 14 (548).
[28] *Ibidem,* 1958, nr. 5 (591).

prezent, are statornic înainte imaginea Greciei antice, a unei culturi, care, pentru Europa, reprezintă înainte de umanismul socialist, cea mai clară şi rotundă manifestare a spiritului uman". Pentru Călinescu, scriitorul clasic „...nu imită, nu pastişează, nu fură teme perimate, priveşte prezentul greceşte, aceasta-i tot" [29].

Întrebîndu-se *Ce este realismul* — răspunde că „...ar fi metoda care pune arta în concordanţă cu realul". Dar însăşi noţiunea de „real" şi „realist" lui Călinescu nu-i apare ca ceva „ce se întîmplă să existe, empiric vorbind". Reproducerea realităţii obiective nu duce decît la o operă documentaristică, seacă. Scriitorul, ca să creeze o adevărată operă de artă realistă, trebuie să toarne în ea „...o picătură din realitatea sufletului său, adică a fondului său liric" [30]. Cît de personală este concepţia lui Călinescu despre curentele literare rezultă şi din discuţiile purtate în jurul noţiunilor de „naturalism" şi „idealism". Arătînd că în chip greşit se înţelege prin naturalism descrierea urîtului din natură, a ceea ce este patologic şi odios, respingător, precizează: „...naturalismul a apărut atunci cînd scriitorul a crezut că poate concura cu omul de ştiinţă, comunicînd în moduri mai mult sau mai puţin poetice adevăruri de ordin abstract", şi cînd a uitat că literatura e o „artă a sintezei, pierzîndu-se în „particular" [31]. Ca şi în cazul clasicismului, Călinescu ilustrează, cu exemple create de el ad-hoc, că de un naturalism poate fi vorba şi în proza noastră contemporană, abuzivă tocmai în zugrăvirea aspectelor particulare din viaţă.

Noţiunile în discuţie devin şi mai limpezi prin definirea idealismului, ca o concepţie literară mult dezbătută şi ea în presa noastră, care nu ar fi altceva decît un realism degenerat; artistul „nu copiază natura, ci prototipii, adică ideea metafizică de frumos" [32].

Dacă pentru istoricul literar Călinescu faptul literar e totul, studiul minuţios al textului şi manuscrisului, al variantelor, studiul detaliat al biografiei şi personalităţii scriitorului, pătrunderea şi surprinderea valorii operei constituie o operaţie de cunoaştere a legilor şi artei ei. În jurul acesteia el creează o ambianţă fermecătoare, pune în circulaţie idei şi invită pe cititor la meditaţie. Bogăţia şi coloristica limbajului, dozajul afectiv, gust şi originalitate, o pregătire filologică comparatistă — toate indică în Călinescu pe un strălucit exeget al artei literare. Chemat să urmeze ca succesor al lui Ibrăileanu, la catedra de istorie literară de pe lîngă Universitatea ieşeană, alegerea n-a fost întîmplătoare. Era cel mai potrivit să ducă mai departe spiritul critic local. Elev al lui Dragomirescu, Călinescu repudiază cu ostentaţie dogmatismul. Impresionist numai în aparenţă — uneori, ca să ilustreze bogata-i informaţie, făcea uz de fişe, de fişe însă elaborate şi bine gîndite —, dezvoltă cu alt limbaj critic şi teoretic, în condiţiile epocii noastre, „specificul naţional", fără să jure *in verba magistri*.

[29] *Cronicile optimistului*, p. 167.
[30] *Ibidem*, p. 305.
[31] *Ibidem*, p. 144.
[32] *Ibidem*, p. 147.

CONSIDÉRATIONS DE G. CĂLINESCU SUR L'ART LITTÉRAIRE

RÉSUMÉ

Dans ses études et ses articles hebdomadaires Călinescu s'est penché sur les principaux aspects concernant la nature et l'univers de la poésie, la maîtrise littéraire, les genres et les courants littéraires, ainsi que sur différents autres problèmes de l'art littéraire. Dans ses *Principii de literatură*, 1939 (Principes de littérature) il énonce quelques préceptes sur la structure poétique, invitant le lécteur à méditer sur les vérités. Dans *Universul poeziei* (1949) (L'Univers de la poésie) il dissocie les deux plans (celui des réalités et celui de l'art). Les idées qu'il expose sont reprises dans les études et les articles, Călinescu ayant le don de rendre accessible à un public toujours plus grand de lecteurs, certains problèmes des plus délicats concernant l'art. Elève du professeur Dragomirescu, Călinescu évite le dogmatisme de son maître ; en pleine époque impressioniste, il cultive le language critique coloré, sans tomber dans la manière des essayistes. Il développe, dans les conditions de notre époque, le «spécifique national» fondé par Kogălniceanu et Ibrăileanu.

ДЖ. КЭЛИНЕСКУ О ЛИТЕРАТУРНОМ МАСТЕРСТВЕ

РЕЗЮМЕ

В еженедельных статьях и фельетонах Кэлинеску рассматривал важнейшие аспекты, касающиеся природы и мира поэзии, художественного мастерства, жанров, течений и других вопросов эстетики. В работе « Принципы литературы » (1939) он выдвигает несколько « концептов » о поэтической структуре, приглашая читателя поразмыслить об этих истинах. В « Мире поэзии » (1949) он разграничивает два плана: действительности и искусства. Эти идеи развиваются также в его статьях и очерках: Кэлинеску обладал даром делать доступным для самой широкой публики сложные проблемы искусства. Ученик М. Драгомиреску, Кэлинеску старается не впадать в свойственный тому догматизм; выступая в период расцвета импрессионизма, он пишет богатым языком, избегая эссеистики. В условиях нашего времени он развивает теорию « национального своеобразия », заложенную Когэльничану и Ибрэиляну.

VOCAȚIA TEATRULUI

DE

GEORGE MUNTEAN

Vocația dialogică certă și viziunea lumii ca spectacol, detectabile în toată opera lui G. Călinescu, sînt constante prin care ne putem explica, în parte, atît creația lui dramatică proriu-zisă, cît și permanentul său interes pentru viața teatrului și problemele ei. Poetul proclamă sentențios și deloc biblic într-o *Cosmogonie* că „La-nceput a fost cuvîntul / Adiind peste goluri ca vîntul", crezînd că „în colțurile lumii trezit am țipat/ Și-am picat în spume (...)/ La țara cu pădurile sumbre/ Populată de fum și de umbre/ Unde cedrii se nasc cu un cînt/ Și eu însumi nu știu cine sînt", întocmai ca în arta reprezentației unde cuvîntul are uneori un rol hotărîtor și unde jocul umbrelor e în elementul său. Un actor, într-un moment de maximă intensitate a trăirii rolului, ar rosti lesne, de l-am chestiona repede, „eu însumi nu știu cine sînt". Monumentul și-l fixează tot sub semnul misterios al logosului : „Nimic niciodată nu va fi după mine/ Decît nepătrunsul, grozavul, Cuvîntul/ Adiind in aeternum ca vîntul/ Mișcat de la sine, mereu nemișcat,/ Tremurînd pe loc, în cercuri iscat,/ Asemeni cu apa din lac, vălurită/ Alergînd de nimeni lovită". *Gnosa* începe cu o replică : „Otilia, tu ești un microcosm./ Tu ești Eden și Tot,/ Din suflul meu spre tine/ În viscerele line/ Se naște-vor cu aripi/ Babel și Pharaot". *Pedagogie* e construită ca o scenă diallogată :

Vera :

Tu-mi spui despre suflet și zădărnicii
Și-n filozofie arăți dărnicii...
Dar eu am visat să uimesc ca Elena...
Însă, vai, tu nu ești Ahile...

Eu :

O dac'aș fi Ahile, fiul Mării,
Al cărui păr pe țărm în veci albește... (*Poesii*, ed. 1937).

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, P. 673—689

O poezie scrisă la 60 de ani şi intitulată, întîi, în „Contemporanul", *Şaizeci de făclii*, iar apoi, în volum, *Cu cei care muncesc (Lauda lucrurilor*, p. 14—15), e de la un capăt la altul un dialog :

— Odrasle-ale răpusei demult melancolii,
Ce umbre-mi prevestiţi prin şaizeci de făclii ?
— Noi sîntem viaţa vie cu şaizeci de stindarde,
Căci inima ta cîntă şi sîngele tău arde.
— În mine dogoreşte un sîmbure de foc,
Asemeni salamandrei în flacără mă joc... etc.

Altă dată îşi organizează mici spectacole („Atunci pe toţi îi chem / Şi le recit în prag din ultimul poem", p. 30), ori strigă de departe :

— Tovarăşe colectivist,
Unde alergi cu carul,
Tăindu-ţi drumul
Printre păsările cerului
Dese ca fumul ?

O poezie e un *Dialog* între Horaţiu şi Taliarh, Otilia e interogată direct şi în felurite ipostaze, *Rochia de moar* devine pretext pentru un extraordinar spectacol, *Proverbele lui Solomon* sînt rostite parcă dintr-un soi de proscenium, „iubitul" *Erotocrit* este întrebat fără înconjur de ce e „aşa mîhnit" etc. etc. etc. Şi exemplificările pot fi întinse cu folos oricît de departe. Am mai nota, înainte de a face referiri directe la dramaturgia şi preocupările teatrale în genere ale lui G. Călinescu, faptul că opera lui stă într-un fel sub semnul unei surprinzătoare *vizualităţi*, gîndită nu numai la modul plastic şi pictural, ori sub semnul unei luminozităţi excesive. Vizualitatea vine dintr-un fel de dar al autorului de a expune şi comenta din această postură materialul (răsucindu-i intens contradicţiile pentru a le face în cele din urmă limpezi), fie el din domeniul liricii, epicii, dramaturgiei, reportajului de călătorie, al istoriei şi criticii literare etc. China nouă e văzută ca un spectacol în care teatrul propriu-zis e comentat ca o scenă din piesa întreagă. *Kiev-Moscova-Leningrad* sînt un pretext de a ne înfăţişa o lume alta decît aceea pe care o ştiam pînă atunci. *Impresiile asupra literaturii spaniole* sînt notate pe măsură ce spectacolul ei se desfăşoară, totul fiind redus la tipuri în mişcare, apte a capta sevele vieţii literare de acolo. De aici dinamismul extraordinar al paginii călinesciene, fervoarea ei interioară. Pînă şi subtilele planuri arhitectonice ale lui Ioanide („dintre artele plastice, arhitectura este cea mai aforistică", nota autorul în *Sensul clasicismului*, p. 255) sînt văzute în mişcarea lor contradictorie, înfăţişate ca atare, ca un spectaculos joc al sublimităţilor marelui arhitect. Camil Petrescu mărturisea a fi văzut idei, extinzînd metafora, Călinescu ni le arată. Încît, vocaţia de dramaturg pare a fi intrinsecă modului său de a percepe şi gîndi, vizi-

unii lui creatoare. *Enigma Otiliei* are datele unei posibile reprezentații (se înțelege, cu cîteva modificări de circumstanță), *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* sînt, în parte, și rezultatul unei regii extraordinare, care le dă adîncime și durabilitate, le organizează într-o arhitectonică de neuitat. Așa că, apariția în 1943 a piesei *Șun sau calea neturburată* răspundea unei vocații (exersată parțial în cronici și articole și submergentă în alte cărți) și n-avea, la drept vorbind, nimic insolit în ea.

S-ar putea găsi îndată și citate care să pună aparent în cumpănă afirmația privitoare la vocația dialogică a autorului lui *Ludovic al XIX-lea*. În „Lumea" nr. 7/1945, imagina un dialog cu cineva care-l chestiona asupra justeței titlului *„Cronicii mizantropului"* din moment ce „nu arătați nici o repulsie față de oameni și în care stați de vorbă mereu cu cineva, bunăoară cu mine ?... — Ei bine, domnule, o numesc astfel nu fiindcă urăsc oamenii (dimpotrivă), dar pentru că am sentimentul că de multe ori convorbirea e zadarnică, fiindcă interlocutorul e distrat sau nu pricepe nici pe departe ceea ce pare a înțelege. Dialogurile, nu-ți fie cu supărare, sînt de fapt menite să rămîie niște solilocuri". Într-un sens, ultima propoziție e adevărată și pentru teatru, dar asta nu-l anulează, ci mai degrabă îl confirmă. Cu nostalgii de formulă clasică, tot el avea să amintească în *Sensul clasicismului* că „Dialogul s-a înfăptuit în mediile clasice și oral în chipul conversației". „De la Platon încoace, toți adevărații clasici au dialogat, demonstrînd prin asta că sufletul individual e o pură aparență, o irealitate și că adevărul începe cu viața morală, adică cu socialul". Încît, pe lîngă nostalgiile lui, Călinescu, fiind pătruns de natura socială a artei, de rolul ei în viața acesteia, profesa dialogul în chip firesc, delimitîndu-se de tipul de scriitori care „nu pot convorbi, ei pot spune despre ei și cînd întîmplarea îi aduce laolaltă, conversația e numai aparentă". El disprețuiește „convorbirea curentă" care „duce la bîrfeală".

Afirmînd în *Teatrul național* („Lumea", nr. 10/1945) că „e trebuință de candoare, căci sîntem aproape de Elada", el își fixa astfel și un program al scrisului său teatral. Într-adevăr, cel ce scrisese că: „La țiterele toate am pus o coardă nouă/ Și muzelor libovnic am fost la cîteși nouă", relevă, atît în *Șun*, cît și în piesele ulterioare, această latură a spiritului uman. E curios însă cum piesele sale, în ciuda evidentei lor valori, au rămas deocamdată în sfera unui interes minor din partea publicului, față de restul operei sale. Motivul, crede Șerban Cioculescu, în privința „mitului mongol", s-ar explica prin „atmosfera ei exotică, extrem-orientală". În parte, lucrurile sînt așa, exotismul piesei fiind totuși (vom reveni) de suprafață. Alături de asta, dacă nu întîi, s-ar cuveni pomenit îndată prestigiul imens al restului operei călinesciene, care a trecut oarecum în umbră piesa, singulară pînă de curînd în preocupările devenite publice ale autorului, la care s-ar adăuga puțina tradiție existentă la noi în direcția teatrului hieratizat, unde, ca în *Șun*, mișcarea în sine a ideilor dă nota dramatică, iar rafinamentul și emoția stau tocmai în aparența statică a dramei, în estomparea teatralismului. Apoi, ca și Camil Petrescu (vezi *Modalitatea estetică a teatrului*), G. Călinescu avea o concepție severă, închegată despre tea-

tru, cum au avut puțini la noi și care, și indirect, a înrîurit în acest sens lucrurile: „O dramă, o comedie, aci nu încape îndoială, trebuie să constituie un spectacol. Altfel nu văd de ce m-aș duce la teatru. Pentru cei care, totuși, socotesc că teatrul e teatru, o specialitate profesională fără raport cu literatura, răspund cu un adevăr mai înalt și verificat. O piesă de teatru care, după ce a fost reprezentată, nu intră în literatură, e un număr de circ ori de varieteu. Toți marii dramaturgi sînt, prin faptul de a fi spus ceva despre om și univers, mari scriitori. Cine nu e decît reprezentabil, chiar cu mare succes de public, nu-i decît un «faisseur». Mii de piese au amuzat și au pierit uitate ca fluturii de lampă... Molière rămîne mereu actual" („Contemporanul", 11 dec. 1964). Piesele lui fiind întîi de toate *literatură* și sacrificînd în unele momente, poate cu exces, acțiunea, spectaculosul exterior, mutînd, altfel zis, conflictul în plan interior, în conștiință și exemplificîndu-l prin mișcări exterioare sumare, e firesc ca ele să fie mai dificile sub raportul punerii lor în scenă, dar nu nereprezentabile. Ne bizuim pe faptul că cele două piese mai ample ale lui (*Șun* și *Ludovic*), departe de a constitui simple dialoguri sau monologuri, au suficiente date pentru a se realiza în cadrul scenic ca spectacole în deplinul înțeles al cuvîntului, cu un decor bine chibzuit și funcțional, cu spații adecvate mișcărilor și sugestiei timpului și locului, cu momente de o intensă plasticitate, ce ar alterna cu altele de o sobrietate aproape austeră etc. Fiind, cînd e vorba de piesele mari, un teatru în primul rînd de replică, de meditație, sigur că mișcarea e aci mai sumară, plastica mai atenuată, ori măcar cu alte ritmuri și valori, în raport cu alte piese, dar textul, ca și indicațiile scenice (uneori foarte sgîrcite), pot furniza unui regizor cu intuiție destule elemente pentru a realiza spectacole demne de interes. *Ludovic al XIX-lea*, de pildă, ar putea fi conceput și ca un spectacol în care niște muncitori viguroși și informați joacă o piesă („scrisă de unul din ei"), prin care un trecut ostil și îndepărtat, cu rafinamente și bizarerii, cu anacronisme și subtilități, este pus de aceștia într-o lumină neașteptată. Vigoarea lor ar sparge cadrele istoriei ai cărei protagoniști ar fi *jucați* de niște oameni avînd cu totul altă mentalitate și care i-ar trage astfel involuntar în contemporaneitate, relevîndu-i. În definitiv, acesta e și sensul piesei. Altfel, ea ar putea fi înțeleasă ca o evadare a autorului din timpul său, ceea ce ar fi împotriva spiritului și intențiilor sale. Citită ca o scriere în care Ludovic Moldovan, zis și Ludovic al XIX-lea, șef miner la un tunel gata a intra în funcțiune, joacă într-o piesă scrisă de un coleg de muncă rolul regelui Ludovic al XV-lea, lucrarea dramatică ultimă a lui G. Călinescu dezvăluie sensuri și virtuți pe care un director de scenă atent le-ar putea copios valorifica. La fel, parabola dramatică *Șun* ar putea fi valorificată scenic nu atît ca o piesă despre Asia și oamenii ei, cît ca o subtilă alegorie, un pretext pentru a spune niște adevăruri fundamentale despre o societate rău întocmită, o lucrare ce „a putut să ajute pe unii cu vederea slabă să vadă soarele care înroșea cerul la orizont". În timp ce în *Șun* optimismul merge mînă în mînă cu melancolia, colorate uneori de un

sarcasm abia potolit, dincolo, în *Ludovic*, acesta e tot timpul însoțit cu privirea ironică aruncată unor vremi apuse sau cu entuziasmul deschis și ardent pentru cele de față. Cît despre celelalte 12 piese apărute în recentul volum de *Teatru* (E.P.L., 1965), acolo lucrurile stau mai altfel, și e de mirare cum nu s-a găsit un om de teatru cu intuiție, care, încă de la apariția lor în presă („Contemporanul", „Luceafărul", „Gazeta literară"), să fi luat în seamă aceste scurte comedii burlești, farse, scenete bufe ori scurte poeme dramatice în vederea alcătuirii cu ele a unor spectacole coupée (fie și într-o formă experimentală, cum e acum obiceiul). Dacă *Șun* și *Ludovic* sînt, sub aspectul acțiunii exterioare, imediate, mai mult decorative, celelalte au o mișcare scenică alegră, o gesticulație de un spectaculos șarjat ce duce la buf și nu o dată la grotesc. Piesetele cu Napoleon *(Napoleon și Sfînta Elena, Despre mînie sau Napoleon și Fouché*, la care s-ar adăuga, eventual, concentrata *Phedra*, subintitulată parodistic *teatru abstracționist)*, de pildă, sau admirabil versificatele „poeme dramatice" cu Voltaire [1] (*Răzbunarea lui Voltaire* și *Secretarii domnului de Voltaire)* ori cele pe motive folclorice *Basmul cu minciunile, Fluturele, Irod împărat, Brezaia, Crăiasa fără cusur* și *Soarele și luna*) [2], sau, în fine, farsa intitulată *Tragedia Regelui Otakar și a Prințului Dalibor* [3] (singura care a văzut lumina rampei încă în timpul vieții autorului la Teatrul de păpuși din Iași), ar putea constitui atrăgătoare spectacole. Respectînd modul cum le punea în scenă profesorul acasă la el, de Crăciun, cu colaboratorii Institutului, acestea ar putea fi grupate

---

[1] În acesta vede o dată asociate „jovialitate, maliție, claritate, sensibilitate discretă și bonomă, fantezie grațioasă în genul basmelor lui Perrault, orientalism fără exces de pitoresc, «sagesse» sau cum am zice înțelepciune surîzătoare, acestea și încă multe alte daruri minore sînt însușirile acestui spirit care a tulburat un secol" („Contemporanul", 10 IV 1959).

[2] În legătură cu piesele folclorice, făcea, la publicarea în „Gazeta literară" din 7 II 1963 a *Cîntecului de soare și lună* (actualul *Basm cu minciunile* din volum) precizarea excesiv modestă că: „Temele folclorice tradiționale persistă cu funcții noi și detalii noi. Culegînd aceste materiale am compus, și mai degrabă am versificat, fără mari alterări, un număr de scurte scenete folclorice (*Brezaia, Crăiasa fără cusur, Cîntec de soare și lună* etc.), avînd o aplicație etică uneori în chipul ilustrării unui proverb (nici într-asta nu adăugăm nimic orientării actuale a folclorului). În basmul de mai jos, aluzia finală locală era la adresa unui indolent în executarea sarcinilor, sunînd cam așa: *Tată, voinicul...* (*Leurdeanu*) *A-ncheiat la muncă de mult planul.* Reprezentată față de un public mai larg, aluzia ar fi rămas obscură, de aceea am înlocuit-o cu una unanim înțeleasă". Iar la publicarea într-un *optimist* a *Brezaiei* („Contemporanul", 14 II 1964, la un an și o săptămînă, deci, după *Cîntec...*), nota că a auzit pentru această piesă cu facețiozități și picanterii „o versiune vorbită, plină de umor, un fel de *Maître Pathelin*", cunoscuta piesă medievală cu care *Brezaia* sa are certe tangențe.

[3] „Piesa într-un act pentru păpuși... mi-a fost sugerată de niște păpuși. Erau șase, de o mărime mijlocie și foarte expresive: un rege medieval, o bătrînă vrăjitoare (pe care am denumit-o îndată Celestina, după celebra „ramera" din *Comedia de Calisto y Melibea*), un măscărici, o femeie suavă, alta răutăcioasă și un tînăr. Am închipuit pe tema legendei prințului Dalibor pentru teatrul de păpuși un act comic pe care l-am și jucat, în cerc restrîns. Deci nu eu am inventat intriga, ci păpușile, prin propria lor înfățișare, mi-au spus rolul lor la ureche" Tragedia e în fapt, cum am spus, o savuroasă farsă.

și altfel. Ultimul spectocol, la care am luat parte (ca actor și spectator), întrunea *Phedra*, *Răzbunarea lui Voltaire*, și *Soarele și luna* (deci o parodie a tetrulul abstracționist, un poem dramatic și o piesă pe motive folclorice). Oricum însă, e cert că dacă *Șun* și *Ludovic* sînt ceva mai dificil reprezentabile din pricina hieratismului lor, a subtilităților în gesturile vizibile și în mișcarea interioară, acestea 12 pot fi aduse la lumina rampei fără complicații și într-un șir de spectacole care ar deschide gustul și pentru celelalte. Pentru că e puțin a numi întristătoare constatarea că un autor care a scris 14 piese acum publicate în volume (la care s-ar adăuga pieseta *Profesorul nebun* și o serie de altele[4] rămase prin cronici ale *mizantropului* sau ale *optimistului*), n-a apucat să-și vadă cît a trăit nici una jucată (cînd se juca *Otakar* la Iași era bolnav) și că nici după moarte situația nu pare deocamdată a se schimba. E drept, în afară de *Șun* și de *Ludovic*, toate celelalte, fiind și scurte, au fost jucate (uneori mai multe într-o seară) la el acasă, de colaboratori, în fața unora dintre ei și a prietenilor, sub îndrumarea profesorului, dar acesta nu e totuși numai un teatru de intimitate, un joc spiritual și distractiv, o altă față a „nebuniei călinesciene", ci prin foarte multe date constitutive, prin conflict și desfășurare, prin replica densă, teatru în deplinul înțeles al cuvîntului. E, de aceea, o eroare a confunda împrejurarea prin care au devenit restrînse și agreabile spectacole oarecum publice, cu substanța lor. Pentru că, scrise și interpretate inițial și cu gîndul de a amuza, de a-și destinde prietenii și colaboratorii cu anume prilejuri, piesele acestea sînt (prin diversitatea, inventivitatea, puterea de caracterizare prin demistificarea ori demitizarea — amintind uneori de Bernard Shaw — ce o încearcă, prin jocul strălucit al dialogurilor și al situa-

[4] Cîteva din ele, la întîmplare, ar fi: *Tipuri* („Contemporanul", 2 VIII 1963), *Dimineața deputatului* („Contemporanul", 29 III 1957), *Toader și Marin* („Contemporanul", 5 IV 1957), compusă fiindcă „n-am îndemînare în materie de abstracțiuni" și ca să dea cît de cîtă satisfacție unor amici care l-au „îmbiat să se pronunțe în discuția foarte însuflețită despre clasicism și modernism". În „sceneță"... „clasicismul și modernismul se țin de mînă" și e „de fapt o plastografie (je prends mon bien ou je le trouve) după o temă veche, pe care o folosește Giordano Bruno în *Candelaio* (act. V, sc. 24: convorbirea dintre madonna Angela Spira și madonna Carubina, recitat de Ascanio), Rabelais în *Pantagruel* (liv. III, ch. IX, Comment Panurge se conseille à Pantagruel pour savoir s'il se doibt marier) și Giulio Cesare Corteso citat de B. Croce în *Saggi sulla letteratura italiana del seicento* (Bari, 1924, p. 115 urm.); *Renta spaimei* („Contemporanul", 20 IV 1962) ar fi altă sceneță, după cum *Dialoguri utile* între purece, păduche, săpun, pe de o parte, și între rîmă, cocoș, broască, rață, pe de alta) („Contemporanul", 7 VI 1957), *Arheologice* („Contemporanul", 9 VIII 1957), *Poetul săracilor* („Contemporanul", 2 VIII 1957), ori mai vechile *Convorbire cu un cetățean* („Națiunea", I, 20 V 1946), *Cărți poștale ilustrate* („Jurnalul literar", 16 IV 1939). *Despre rai* (*Cronicile optimistului*, p. 113—118) pot fi cu aceeași lesniciune ca schițele și momentele lui Caragiale (din care profesorul citea inimitabil), puse în scenă. Unele din acestea au incidențe cu piesele propriu-zise și Toader (din *Toader și Marin*) are, ca și Vîjbaba (din *Soarele și luna*), apetitul fetelor „așa de vreo 16—17 ani, să-mi fie soție și copil totodată". În *Despre rai* unele replici duc la *Pămînt*, poezie apărută în „Contemporanul", în dimineața morții profesorului (13 martie 1965). Ar mai fi *1957 și 1958* (apărut tot în „Contemporanul", 29 XII 1957) și destule altele.

țiilor, prin expresia lor literară) purtătoare de idei și intuiții demne de un interes cu mult mai larg. Cum singur preciza, „oricum ar fi, solemn ori burlesc, ori aristophanesc, adevăratul om de teatru, ca și veritabilul literat, este un *gînditor*. Gîndirea atrage pe spectator mai mult decît șuierătura goală. Grandilocvența, hiperbolismul, gesticulația pompoasă, acestea nu sînt gravitate, ci bufoneria gravității, afară de cazul cînd slujesc spre a defini un personaj" („Contemporanul", 10 V 1963). Ori la el, tocmai aceasta e situația, gravitatea fiind implicată în chiar bufoneria ei, cînd e vorba de piesele scurte, iar în celelalte substanțială și transcrisă în gesturi cu alură bizantină cîteodată. Iată-l pe Napoleon, cel ce n-are „vîrstă, de moarte-i izbăvit", omul alienat de exacerbarea propriei glorii :

Fac numai alianțe politice. Mă-ncîntă
Elena, Sfînta Elena.
Elena (Elena din Troia — *n.n.*)
Dar eu nu sînt o sfîntă.
Napoleon
Nu-i vorba despre tine. E-o insulă. (Către Phedra) Ai zestre ?
Phedra
Creta, cu peisaje prăfoase și rupestre,
Măslini, lămîi, mari turme de vite și de oi
Napoleon
Ce vrei să fac cu chitre și cu cirezi de boi ?
Vreau Tigrul, Eufratul, Cambodgia, Java, China,
Canada, Noua Anglie, Brazilia, Argentina.

Iar mai departe, cu obsesia absolutizată a gloriei militare și belicoase, acesta strigă :

Soldați, un nou prilej de glorie se deschide
În fața voastră, care ați luptat la piramide !
Inexpugnabil nu e perfidul Albion,
În ceață, pe Tamisa să fiu, vreau, faraon.
Pe flotă transportați cai, tunuri, puști, grenade,
Supuneți coasta unei intense canonade.
Eu voi privi, cu ocheanul făcîndu-mi ochi de uliu,
Prin voi am să devin al doilea Cezar Iuliu (*Phedra*, în *Teatru* p. 108—110)

Într-un delir de grandoare superb (și care nu anulează în nici un fel personalitatea reală a lui Napoleon, șarja concentrînd în focarul ei atît cît să nu o răstoarne), acesta continuă în cealaltă piesetă, *Napoleon și Sfînta Elena*, p. 28 (după ce-și asigură soldații imaginari că „veți pleca înveșmîntați în purpuri cusute cu fir de aur și cu turbane de nestemate. Veți lua cu voi toate comorile, lăsîndu-le numai nisipul. E prea mult pentru ei" — pentru egipteni, — *n. n.)* : „După Alexandru cel Mare, a cărui glorie nu mă lasă să dorm, sînt al doilea care mă opresc cu armatele pe malul Gangelui. Murat, avem nevoie de o izbîndă răsunătoare pentru ca vulturul zburînd din clopotniță în clopotniță să

ducă renumele meu şi al vostru pînă la Nôtre-Dame. Vreau Siria şi Libanul, Iudeea, Mesopotamia, Arabia, Tigrul şi Eufratul, Colchida, Persia, India, Maldivele şi Ceylonul, Birmania, Siamul, Cambodgia, Annamul, Cantonul, Sumatra, Borneo, Java, Celebesul, Noua Guinee, Australia, Melanesia, Noua Caledonie, Canada, Mexicul, Antilele şi toată lumea : vreau aurul, argintul, arama, diamantul, smaraldul, rubinul, topazul, safirul, jadul şi jaspul, vreau trestia de zahăr şi cedrul, cafeaua şi cicolata, orezul şi ceaiul, curmalele şi smochinele, bananul şi nucile de cocos, scorţişoara şi camforul, naphtul care ia foc şi guma, fildeşii elefantului, blana tigrului şi leopardului, vreau mătasea şi bumbacul, grîul, orzul, secara, vinul, laptele, mierea, naramzele şi ananasul, vreau tot". (Şi tot acest imens monolog delirant într-o piese ce nu trece 10 pagini, în perfect acord însă, cu simetria ei, organic.) Dar acesta nu e Napoleon, se va zice, invocîndu-se chiar spusele autorului care nota într-un rînd („Contemporanul", 29 VII 1958) că „aş dori să ştiu cum pot să împiedic pe Napoleon Bonaparte, într-o piesă de teatru, să vorbească despre politica lui, despre victoriile lui, despre fericirea popoarelor, aşa cum o înţelege el ?". Altă dată însă tot el scria că : „arta e tensiune, nu contemplaţie... Realism înseamnă adeseori şarjă în folosul deprinderii ideii, trecerea la mitologie. Realismul dotat cu invenţie pune în mişcare fantezia, uzează de metaforă şi mit, exagerează la nevoie, spre a face ca particularul să încalce tipicul adică ideea". Sigur că Napoleon din piesele de faţă, care ordonă să se tragă cu tunul în crocodilii indieni („duşmani metamorfozaţi"), în chiar Parisul ce-l aclamase alte dăţi sau (inversîndu-se astfel orice iluzie cronologică) ţipă la Ahile („De ce n-ataci cu spanga soldat laş mizerabil ?"), nu e cel pe care ni l-a transmis istoria. Cum nici soldatul fanfaron al lui Plaut (cu care Napoleon al lui Călinescu se înrudeşte întrucîtva) nu e Ahile sau Iuliu Cezar, dar ceva din ei — exagerat la culme, se înţelege — conservă cu toate acestea în chipu-i. Napoleon în piesele lui Călinescu e un simbol al posesiunii, o încercare de a pulveriza prin burlesc aura gloriei militare într-un punct bine consolidat şi trebuie luat, ca multe alte personaje ale sale, în această accepţie. Altfel ar trebui să fim scandalizaţi ca şi atunci cînd poetul, bunăoară, declară că : „se va vedea c-aveam făptură de balaur" ori că „aveam aripi măreţe şi deci zburam prin aer". În consens însă cu aserţiunea sa că „imitînd viaţa, teatrul nu o copiază pedestru", ci „arta scoate din ea (din viaţă) semnificaţia cea mai adîncă şi o traduce cu accente deosebite. Acesta e adevăratul realism" („Contemporanul", 17 II 1956), lucrurile se limpezesc numaidecît. „Realismul teatral se întemeiază pe interprearea dramatică a realităţii în forme de patetism mai concentrate sau mai impetuoase, după natura textului", adăuga el acolo, fixînd, ca şi în fraza următoare, nişte posibile linii de interpretare scenică a propriului teatru : „Oriunde dramaturgul se sluje şte de metaforă şi de hiperbolă spre a traduce esenţa vieţii, actorul va declama".

Hotărît lucru însă, pentru a-l cita din nou, „personalităţile artistice îşi au surprizele şi traectoriile lor şi dacă tai triunghiul în trei bucăţi rămîi în mînă cu trei banale linii drepte" („Contemporanul"

20 VII 1962) și, deși e mai dificil, să luăm teatrul călinescian așa cum e, fără nici un soi de notație pro domo sua. Una dintre aceste banale linii drepte o constituie superstiția aglomerației, a suprasaturației de informație, filiere, izvoare și direcții de cultură în care ar solicita ca întregu-i scris, paginile lui. Se pune astfel și pe acest teren problema livrescului, denegată de autorul însuși cu prilejul apariției *Laudei lucrurilor*. În fond, chestiunea pe cît pare de justificată, pe atît e de superficială, dacă nu pusă în termeni de-a dreptul falși. Abordînd-o printr-o comparație, am aminti că, dacă e să luăm astfel lucrurile, atunci ar trebui ca o carte de valoarea și savoarea *Țiganiadei* lui Budai Deleanu (cu care teatrul lui Călinescu, mai ales cel scurt, are, sub raportul pigmentării și exploatării comicului îndeosebi, unele tangențe) să o aruncăm îndată din mînă, pentru a nu mai aminti și alte mari personalități de astă dată ale teatrului mondial, ale căror produse sînt pline de inspirații, filiere și izvoare livrești. E cazul, între altele, cu *Hamlet* al lui Shakespeare, cum a relevat de curînd și Vladimir Streinu în fundametala carte închinată tragediei acestuia. Pe urmă, infiltrațiile livrești nici nu sînt atît de multe la Călinescu, ci doar faptul că „monstruoasa lui erudiție" (Eugen Barbu) a devenit mai mult decît publică, îi face pe unii să tresară la fiecare asemenea superficialitate, crezînd în acest chip a fixa și profilul și punctul nevralgic al teatrului său, altfel incomod. De altminteri, în general, ce scriere nu poate fi sufocată cu puțină imaginație și documentație sub un șir nesfîrșit de elemente livrești (Nil novi sub sole!)? Lumina sub care ar trebui privit teatrul lui G. Călinescu e aceea pe care o reclama el („Contemporanul", 11 IV 1958) pentru Gorki, cînd scria că „autorii mari au nu numai o istorie obiectivă a operei lor, ci și un proces de gestație și de maturizare în sufletul cititorului, care trebuie să se apropie din nou de ei din cînd în cînd, îmbogățiți cu toate experiențele lor din viață și din cărți". El tindea nu spre „piesa senzațională și sofistică" ce „distrează sub durata spectacolului", ci-l interesau „creațiunile adînci", care „vin după noi acasă" („Contemporanul", 28 VI 1957). Și, de aceea, nu se sfia a-și arăta, pentru Ludovic al XIX-lea, public unele dintre sursele documentare: *Mémoires et journal inédit du marquis d'Argenson...*, I—V, Paris, chez P. Jannot, *Memoriile* lui Casanova, *Les origines de la France contemporaine. L'ancien régime* a lui H. Taine etc. Probabil că vor mai fi și altele, spre bucuria sursologilor. Dar asta încă nu spune nimic. Pentru plinul de poezie *Șun*, cel ce „adormea cu capu-n carte", dădea iarăși mărturii limpezi: „Atunci (în 1943, cînd, ca un protest împotriva barbariilor dezlănțuite, a scris piesa) am meditat pe marginea multor cărți vechi vorbind de călăuzitorii de popoare. Din toate aceste cărți vedeam că lipsește poporul și că dictatorul ședea ascuns în castelul lui". Concluzia îi venea îndeosebi din „cărțile clasice ale Chinei" (cf. *Șun sau calea neturburată*, ed. 1953, p. 6—7). Așadar, din nou în plin livresc. Numai că „creația e un proces entuziast, scoți o dată 12 limbi de foc și apoi ani de zile mocnești sub cenușe spre a erupe din nou" („Contemporanul", 10 V 1963), proces în

care toate experiențele din viață sau din cărți fuzionează firesc și numai un necunoscător ar cere ruperea lor. Iar la Călinescu e de ținut mereu în seamă și faptul că unul dintre darurile sale era acela de a-și disimula vibrația adînc filozofică sub paravanul atrăgător al spontaneității ingenui, de a-și transcrie ceea ce era rodul unui intens proces de rafinare și decantare a sensurilor cu o frază ce părea țîșnită dintr-un sol virginal, neatins de efluviile cîtorva mii de ani de cultură, de întinsa lui erudiție. Cultura era trasă în fraze aburind mereu prospețime, iar prospețimea era la rîndu-i disimulată în referințe de cultură, în citate. În fond, „ideile plus interesele, plus pasiunile și temperamentul, explică faptele eroului" („Contemporanul", 5 IV 1963), iar acestea, pentru mediile oglindite de G. Călinescu în teatrul său, sînt imposibil de izolat de elementele de cultură cu care, într-un mod sau altul, indivizii de acole vin în contact și le receptează. Cum am putea vorbi despre *Șun*, care-i „filozof, poet, cîntăreț, plugar, olar", „mînuitor al tuturor industriilor folositoare", despre Ioanide și chiar despre cinicul Ludovic (în piesă «se evoca epoca regalității absolute a Franței și „regele" Ludovic, deși nenumerotat, era evident Louis XV», „Contemporanul", 14 VI 1963, dar e, de fapt, o sinteză, pe niște fapte reale, a mai multor „Ludovici" — de aci al XIX-lea), de Voltaire, scoțîndu-i din orice sistem de referințe de cultură. Iar, la drept vorbind, livrescul nu stă în inspirația din cărți stricto-sensu, ci în calitatea lucrării realizate. În fond, cărțile sînt și ele o manifestare a vieții (ca și celelalte opere de artă), un act al ei și prin urmare îl pot interesa pe artist în cel mai înalt grad și ca izvor al operei sale. Riscul e al oglindirii diformante, al neatingerii esențelor, dar asta se poate întîmpla și în cazul raportării directe la realitate. Încît, toată discuția în jurul livrescului n-are altă valoare decît de a semnala, nu atît orice fel de inspirație din cărți, cît aspectul inorganic al acesteia. Așadar nuanța contează, iar la Călinescu, în cazul particular al teatrului său, mai trebuie reținută marea diversitate a acestuia (de la teatrul de formulă alegorică și hieratică în *Șun*, la cel burlesc din piesele cu Napoleon, la parodia fină a abstracționismului în *Phedra*, pînă la cel de formulă populară sau pe motive folclorice, unde se încearcă alte demistificări, ca și unele viziuni noi), ceea ce face, între altele, ca problema accesibilității lui să aibă, bunăoară, felurite accente de la piesă la piesă, de la facturi artistice, la facturi artistice abordate, alta fiind situația în *Șun* — cu pagini mustind de poezie dramatică, dar și impregnate de seve populare fin filtrate — în piesele cu Voltaire — abordînd comic drama învățatului îmbătrînit între cărți însă cu sufletul tînăr — ori în cele inspirate din reprezentațiile și baladele populare *(Soarele și luna)*, unde liniile sînt de o simplitate pilduitoare. Nicăieri ostentativ, cărturărismul ia, în piesele călinesciene scurte, forme cîteodată bufe, burlești (*Phedra*, *Secretarii domnului de Voltaire*, într-o măsură), ducînd la situații de un comic irezistibil, ce se pretează la interpretări scenice de mare efect. În rest, un teatru asimilabil fără dificultăți de principiu sau intensă pregătire specială, a cărui bogăție de sensuri, varietate de modalități, diversitate în privința soluțiilor scenice ce le-ar prilejui, rezidă mai ales în simpli-

tate. Ori acesta e unul din lucrurile cele mai dificile de obținut, cînd e vorba de spectacolul de calitate, și e de înțeles astfel oarecum și lipsa de popularitate printre oamenii scenei. Iar „livrescul" său, dacă există, acesta e cultură adică viață și ca atare demn de interes.

Scrise majoritatea în versuri (în afară de *Șun*, a cărui frază ia adeseori însă întorsătura versetului, de piesele despre Napoleon și, în parte, de *Ludovic al XIX-lea)* avînd deci, potrivit superstiției, încă un corset peste cel al „înfloriturilor" livrești, piesele acestea relevă la lectură o prospețime, adesea o frusteță (care poate fi și de inspirație cărturărească) și o candoare, o proiecție în adîncurile firii, cu sugestii tulburătoare. Scrierea lor în versuri (în linia unei tradiții relativ discontinui la noi, și, în gîndul multora, inactuală, inaderentă la „modern") a fost determinată de un criteriu estetic: „stihul obligă la un stil elevat, împiedică recurgerea la familiarisme ieftine și în același timp întipărește în mintea spectatorului ideea. Cu condiția însă ca versurile să fie de neuitat, ca și într-un poem, întemeiate pe o cadență pe cît cu putință impecabilă și pe rime mai mult ori mai puțin pline, în așa fel încît, și de-ar voi, actorul să nu poată strica măsurile prozodice. Unii... versifică într-un stil special teatral, însă... piesa în versuri aparține în totalitatea ei poeziei... Ceea ce este cîteodată supărător... e adoptarea unor silnicii sintactice, tolerabile în poemul scurt. Însă dacă teatrul e poezie, nu e mai puțin dialog și în vorbirea curentă ne-ar apăsa inversiunile, stilul convențional poetic. În consecință, fraza se cuvine să fie, deși în versuri, cea normală, curgînd ca apa de șipot, dînd iluzia că aspectul prozodic iese accidental, din natura ideilor. Bineînțeles, asta nu ne împiedică să folosim tropi, adică figuri, dar și în vorbirea curentă le întrebuințăm" *(Ceva despre teatrul în versuri*, „Contemporanul", 14 VI 1963). Derivînd, prin urmare, dintr-o concepție estetică strîns înlănțuită de o seamă de nevoi practice, bine cunoscute și circumscrise (vezi în acest sens și capitolul despre *Vlaicu Vodă* al lui Davila, din *Istoria literaturii române*, 1941), versurile din scrierile destinate teatrului nu constituiau un capriciu de virtuozitate, ci o încercare de adecvare mai strînsă a expresiei la fondul textului. Ilustrativă sub acest raport apare *Ludovic al XIX-lea*. Partea privind „l'anceien regime" e scrisă în versuri (spre a împiedica recurgerea „la familiarisme ieftine și în același timp a întipări în mintea spectatorului ideea"), cealaltă actuală, apropiată, relatînd întîmplări din viața mai mult sau mai puțin curentă, ar fi fost prea răcită, prea stoarsă de sevă prin turnarea replicilor în versuri. Și, cu toată această rezervă, în practică partea cea mai rezistentă din *Ludovic* pare a fi cea în versuri, unde rafinarea și forjarea continuă a esențializat lucrurile, fără a le pierde, din paste și arome. Iată o suculentă caracterizare făcută de Rege Mareșalului și care, interpretată în plus de un Ludovic Moldovan, cum voia autorul, capătă rezonanțe mult mai bine circumstanțiate:

E-un om perfect de curte, amabilă stafie,
Ignar în strategie, istorie, geografie,

Confundă ţarul rus cu Marele Mogol,
Cap cu desăvîrşire copilăros şi gol,
Urmaş colateral al lui Philippe le Bel,
La orice-naintare de oameni noi, rebel,
Ca nimeni altul ştiind a balului cadenţă,
Să joace menuet, să facă reverenţă.
De nu-i zîmbesc o zi e vînăt ca un nor,
Seniorul de-altădată e-acum un vid sonor.
Aici valet smerit, la tric-trac dîndu-mi sfat,
Faţă de servii lui prădalnic şi-ngîmfat.
Din uşă va fugi, nestînd să-mi dau suflarea,
Grăbit noului rege a-şi îndoi spinarea.

Ori convorbirea aceluiaşi, în spirit ioanidian, cu cei doi cîini de vînătoare ai săi :

O, dragii mei prieteni, Leroy, Leduc, ce grea
E meseria noastră cînd cauza e rea.
Mă simt îndreptăţit a porunci, privirea
Piezişă o detest, urăsc împotrivirea.
Seniorii în mătăsuri îmi sînt plecate slugi,
Îmi fac procesiuni călugării cu glugi.
Spre a-i ţine în jurul meu îi las să fie hoţi,
Eu însumi jefuiesc ca să-i plătesc pe toţi.
Pentru persoana mea mai dăinuie un cult
Pîlpîitor, nesigur, de care-orbeşte-ascult.
Într-o caretă de-aur, înmănuşat, pudrat,
Trec admirat de mulţi, de nimeni adorat.
Eu voi muri tihnit, dar tună de pe-acuma
Vestind pentru urmaşi potopul, focul, ciuma.

Dacă încercarea de a apropia *Tragedia regelui Otakar* de *Călin — file de poveste*, ori *Răzbunarea lui Voltaire* (aceasta amintind de *Fîntîna Blanduziei* a lui Alecsandri, prin conflictul între geniu şi timpul neiertător) şi *Secretarii domnului de Voltaire* de *Luceafărul* rămîne o singură supoziţie, spre a mai fi, eventual, nuanţată (vezi *Dramaturgul* de Ion Bălu, în „Viaţa românească", nr. 6/1965), pare certă, în pasajul de mai sus, măcar sugestia din *Împărat şi proletar*, unde *Cezarul palid* putea constata tot că „într-o caretă de-aur, înmănuşat, pudrat/ Trec admirat de mulţi, de nimeni adorat". Să mai citäm în grabă din multiplele şi încîntătoarele (pentru cititori) conversaţii pe care le poartă baronul sechestrat în eleganta Bastilie cu dulgherul, peruchierul, pantofarul, tapiţerul, bucătarul (pretexte pentru „Lauda lucrurilor" trecute prin mîna lui homo faber, ca şi pentru scene de o plastică, de o mişcare şi euforie coloristică din care se pot

scoate mari efecte) pe cea cu croitorul, cu care prilej ni se schițează într-o tonalitate vag ironică și sprințară, și un costum de epocă :

Priviți aceste stofe mai grele ori mai ușoare,
În felurite tonuri : mușchi, ou, cuișoare,
Dungate, mușetate, roșcate ca un rac,
Mătăsuri de chiuloți, de redingote, frac.
Curteanului îi trebuie o vastă garderobă,
Vă rog să îmbrăcați acest costum de probă.
Brocartul verde-galben sclipiri de aur scoate,
Și mînecile mari se-ntind pînă la coate,
La mijloc bine strîns, ca pîlnia coboară
Către genunchi și-n mers pulpana parcă zboară.

Baronul-colonel

Fireturi și galoane de mari foloase nu-s.
Vreau un veșmînt cu aripi să pot pluti pe sus.

Croitorul

Covor zburînd în aer nu este al meu brocar,
Și nu cunosc nici arta lui Dedal și Icar,
Dar pot să vă croiesc un frac scurt *à l'anglaise*,
Bun de purtat la Londra și-n golful Bengalez,
Cu pantaloni strînși bine la mijloc cu curea,
Cu cizmulițe mici, baston cu bilă grea,
Cu pălărie sobră pe cap ; din loc în loc,
La vestă nasturi galbeni ; în fine, un breloc.

Aci aproape fiecare cuvînt și în orice caz fiecare vers implică o mișcare, o culoare, o reacție, ceea ce-i sporește valoarea scenică. În plus, discrepanța între aparență și esență (un deținut pus într-o situație regească, căruia i se răpește soția, pe care de altfel a zărit-o numai în fugă după cununia fictivă, printr-un „reprezentant" etc.), adesea exploatată de Călinescu în teatrul său (la Napoleon aparența vitejiei, în fond efectul ei alienator, la Voltaire iluzia că e iubit și realitatea infidelității manifestată de Toinon, la Șun aparența de inactivitate, de lipsă de energie și de supunere în fața dușmanilor mai mult sau mai puțin fățiși, în fapt o mare energie ce sfîrșește prin a-i frînge pe toți, aducîndu-i pe căile binelui — aci stînd nodul conflictului ; la Irod împărat bufonada autorității etc.), dă în aceste piese, ca și în multe alte împrejurări, o pondere dramatică în plus, o nuanță scenică personală scrisului său teatral, implicîndu-l și prin asta tot mai mult între contribuțiile de luat în seamă pe acest teren.

Somptuozității din partea feudală a piesei i se contrapune un mediu muncitoresc, filtrat în niște proiecții interesante pentru evoluția autorului, pentru efortul lui (vizibil și în *Scrinul negru* și, explicit,

în foarte multe articole) de a se apropia de profilul şi tipologia clasei conducătoare din statul nostru, dar în esenţă realizat literar numai în parte. Dificultatea împlinirii imaginii ţine de limbaj (cam prea pigmentat cu tehnicisme ; aci fiind notabile rămăşiţe livreşti poate nu îndeajuns tescuite), de conflictul firav în care aceştia sînt angrenaţi, de caracterul oarecum festiv al lucrării lor (atît în privinţa montării bunei lor piese cu „feudalităţi", cît şi în cea a finisării tunelului pe care urmează a-l da în folosinţă). Ca virtualităţi de muncitori intelectuali şi rafinaţi, tipurile propuse aici, urmînd celor din *Scrinul negru*, merită însă toată atenţia, accentuînd un ideal social-politic al autorului. Trecînd de la *Ludovic*, în care „toate faptele ce pot să pară neverosimile şi brutale sînt perfect adevărate" (în secţiunea ei istorică, se înţelege), la cea plasată în plin mit (în consonanţă cu ceea ce crede şi Blaga despre piesa de teatru), în „Asia orientală arhaică la timp mitic, cam în jurul anului 2250 înainte de era creştină", dar suprasaturată de aluzii la realităţile vremii în care a fost scrisă, ne întîmpină aci vigoarea aforistică a autorului, puterea lui de a ne repune în postura unor asistenţi la un banchet dramatic al ideilor, rostite parimistic şi oarecum sacerdotal sau, dimpotrivă, în modul cel mai direct cu putinţă, fără nici un fel de regie prealabilă. Şi, între toate acestea, încîntătoarele laude ale naturii, văzută cu un ochi dedat parcă cu flora edenului, în fond limpezit total prin experienţa marilor culturi : „Iarba udă de rouă îţi răcoreşte gleznele şi lutul moale îţi mîngîie tălpile. Risipiţi pe cîmpuri la mari depărtări vezi ţărani pe urmele vitelor maiestoase. Roata carului intră adînc în pămînt, sudoarea îţi curge pe obraji şi pe umeri dar vîntul ţi-o usucă fluturînd aripile sale de mătase...". Imaginea unui conducător familiarizat cu asemenea delicii, cu toate muncile posibile, plin de înţelepciunea lumii, care-i curge firesc în vorbă, face din *Şun* o piesă rezistentă în literatura noastră dramatică, înţesată de semnificaţii şi sugestii, grea de sensuri. Monoloagele lui Şun implică neapărat partenerul, dar de le-am scoate din decorul lor alegoric şi din contextul lor conflictual, se pot citi şi ca adevărate poeme : „Minunat este focul care pîrîie în vreascuri şi dă clocot fierturii, focul care înnegreşte vatra sacră. Falnic este şi lemnul. Cînd izbesc icnind cu toporul în trunchiul înaltului pin încărcat cu vrăbii, aud un vaet prelung ca şi cum aş atinge coarda unei lire ce leagă cerul cu pămîntul. Îmi place să ascult iarna, la marginea pădurilor, trosniturile prelungi ale brazilor doborîţi de lemnari. Din lemn se fac leagănul şi sicriul şi sîngele nostru se scurge din nou în nimic prin vinele pomilor. Omul a smuls balaurilor metalele din care toarnă căldările, pirostriile şi armurile care-l fac să semene cu racii de mare şi broaştele ţestoase. Însă pămîntul, iubite Yu, mă desfată cu deosebire. El este coca moale din care firea scoate toate formele sale. Bucuros ţin mîinile ude pe argila jilavă, învîrtind din picior roata olarului. Blidele, ulcelele din care v-am dat adesea să ospătaţi şi să beţi, sînt ieşite printre degetele mele", p. 25. Asemenea proiecţii de lumină pe un fond al umbrelor sau al tenebrelor dau un subtil dramatism desfăşurării acestei originale parabole, unică în literatura noastră, ca şi teatrul lui G. Călinescu, de

altfel. Acesta poate fi acceptat sau nu, criticat în anume laturi ale sale, dar ignorat nicicum, datorită suficientelor elemente care-l situează într-o zonă de certitudini peste care e greu de trecut. „Mergem la teatru, ca să fim sinceri, spre a vedea evenimentul, cum unul se ceartă cu altul, cum se încaieră oamenii între ei, ce spune cutare și ce răspunde cutare, ce iese din această gîlceavă. Teatrul este pentru noi viața, «cestiunea arzătoare la ordinea zilei» prin care căutăm să ne sustragem vidului. Problema generalizării privește pe estet și e de fapt un chip de a surprinde prezentul în esența lui. Un lucru trebuie știut: viața nu poate fi *fabricată*". Iar aci fabricatele sînt accidentale, neconcludente, înăbușite și pierdute între erupțiile impetuoase ale vieții.

Am mai amînti, înainte de întreruperea acestor însemnări pe marginea preocupărilor pentru lumea teatrului ale lui G. Călinescu și a pieselor sale, cîteva lucruri în legătură cu exotismul acestora din urmă. Luate strict, Asia orientală arhaică la timp mitic, Franța din timpul lui Ludovic al XV-lea, Cehia lui Dalibor și Otakar, aluviunile de situații și nume italice, grecești, franceze, germane, spaniole și cîte vor mai fi din alte zone de cultură, sigur că pot îndruma în niște direcții cam greu subordonabile unor coordonate mai severe și pot deruta. În fapt, exotismul teatrului călinescian e mai mult o hieroglifă, o alegorie, datele lui fundamentale fiind țesute într-o pînză perfect asimilabilă realităților noastre, generată de ele. De aceea, comparația lui Șun cu Făt Frumos, încercată de I. Bălu, pare îndreptățită, ceea ce apare acolo ca exotism venind mai ales dintr-o ritualizare a gesturilor și mișcărilor psihice, mai puțin frecvente în teatrul nostru. În aceste cadre ni se înfățișează o serie de tipuri perfect aderente la meridianul nostru cultural, într-un context în care asiatismele, de pildă, pentru a lua punctul cel mai îndepărtat, sînt uneori mai mult un pretext pentru a plasa în scenă și a discuta figurat o serie de realități dureroase la noi pentru vremea respectivă. Ele constituie un paravan din umbra căruia săgețile sînt aruncate exact în spațiul și timpul dat. Apoi, un umanist cum era G. Călinescu, era prea lucid pentru a-și duce mai departe substanța parabolei decît și-o dusese pe a sa Montesquieu, bunăoară, în *Scrisorile persane*. E aici un mod indirect de a face critica unor stări de lucruri cu care nu putea fi de acord, dar pe care nu le putea respinge atunci fără anume precauțiuni. Tradiția exista și la noi și Camil Petrescu, de pildă, nu făcuse, în mare, altceva în *Danton* și în *Act venețian*, cum Al. Kirițescu nu era în altă linie cu piesele sale de inspirație italienească. În fapt, măsura exotismului nu o dă atît cadrul extern, anume gesturi și insinuări, de circumstanță adesea, cît substanța operei respective. Iar la Călinescu substanța teatrului n-are asemenea valențe decît la suprafață. Asta deocamdată în privința pieselor sale. Cît privește rolul său în mișcarea teatrală de la noi, militantismul lui continuu pentru un teatru realist, în care marile idei și marile piese să găsească mediul cel mai prielnic, acesta, deși ilustrat aci pe scurt, are o însemnătate deosebită și-l situează între marii teoreticieni ai genului. Dacă am schița totuși o încadrare comparativă a teatrului lui Călinescu în ansamblul operei sale, am zice că mai puțin decît la Camil Petrescu, poate, între

cam aceleași coordonate ca la Liviu Rebreanu, Blaga și Voiculescu, mai mult ca la Hortensia Papadat-Bengescu, Goga, Tudor Arghezi, acesta constituie o latură demnă de atenție a arhitecturii scrisului său, care nu numai că nu poate fi neglijată în definirea complexei lui personalități, a idealului său de scriitor total, dar nici atunci cînd e vorba de schițarea evoluției acestui gen literar în ultima jumătate de secol a literaturii române. Pentru că a scrie teatru de factură populară, comedii burlești, parabole dramatice, piese de nuanță clasică, a parodia spumos și cu succes teatrul abstracționist, a practica un joc al accentelor dramatice ce merge de la hieratismul desenat în mișcări abia perceptibile, dar de mare rafinament, din *Șun*, pînă la jocul viguros și direct din *Ludovic* și alte piese, a exploata virtuțile dramatice ale bufonadei și șarjei, a alterna cu pricepere teatrul plastic, de intensă mișcare (din piesele scurte), cu cel de replică și atmosferă, decorativitatea cu sobrietatea, monologul cu schimbul cînd alegru, cînd potolit și egal de replici, a provoca dezlănțuirea conflictului prin atenuarea aparentă a dramatismului, înseamnă a fi nu numai înzestrat cu darul dramaturgului, ci și un subtil cunoscător al cerințelor teatrului, ale spectacolului și scenei. Ceea ce G. Călinescu era. Rămîne să se ivească regizorul atent și curajos care să-i intuiască virtuțile și dimensiunile și să i le releve, fie și ca „experiment". Un experiment ce ar aduce în conștiința publică teatrală un *autor*.

LA VOCATION POUR LE THÉÂTRE

RÉSUMÉ

La complexité de la personnalité de G. Călinescu est également visible dans le domaine du théâtre. Dans sa jeunesse il s'est intéressé au mouvement théâtral, il a publié des chroniques et des articles remarquablement subtils et grâce à son évidente vocation pour l'art du dialogue (visible un peu partout dans son œuvre), il a fini par écrire des pièces de théâtre. En 1943 paraît la parabole dramatique antifasciste *Șun sau calea neturburată* (Șun ou la voie imperturbable), dont le sous-titre stratégique était «mythe mongol». Après la parution de cette pièce on a pu croire que l'auteur avait abandonné le genre dramatique. Pourtant, il a continué à écrire des pièces en un acte qui ont paru dans la presse roumaine de ces dernières années. Un ouvrage posthume intitulé *Théâtre* a été publié en 1965. Parmi les pièces faisant partie de ce volume citons *Phèdre* (théâtre abstrait, parodie), deux pièces à l'intention de Napoléon, deux poèmes dramatiques ayant Voltaire pour héros, une pièce pour théâtre de marionnettes el plusieurs autres d'inspiration folklorique.

A l'occasion de l'anniversaire de 20 ans depuis la libération de notre patrie, il a publié la pièce en cinq actes *Ludovic al XIX-lea*, où évolue un groupe de travailleurs autour du personnage central qui est Louis XV de France. On a là une pièce d'une grande variété, ayant de multiples qualités scéniques, écrite avec talent et qui nous fait voir un autre côté de son génial auteur.

ПРИЗВАНИЕ К ТЕАТРУ

РЕЗЮМЕ

Многосторонняя индивидуальность Джордже Кэлинеску проявила себя и в области театра. Уже в молодости он интересовался театральным движением, публиковал хроники и статьи и — имея ярко выраженное призвание к диалогу, проявлявшееся на всем протяжении его творчества — кончил тем, что стал писать для театра. В 1943 году появилась его драматическая антифашистская парабола « Шун или спокойный путь », предусмотрительно снабженная подзаголовком « монгольский миф », после чего, казалось, писатель оставил этот жанр. Однако он попрежнему писал одноактные пьесы, которые публиковал в печатных изданиях последних лет и которые были объединены в сборнике, вышедшем после его смерти (« Театр », Изд. художественной литературы, 1965). Среди них упомянем « Федру » (пародия в духе абстрактного театра), две пьесы — шаржа о Наполеоне, две драматические поэмы о Вольтере, две пьесы для кукольного театра и целый ряд драматических произведений по мотивам фольклора. По случаю 20-летей годовщины освобождения Румынии Кэлинеску опубликовал пятиактную пьесу « Людовик XIX », в которой коллектив рабочих разыгрывает спектакль с центральным персонажем — Людовиком XV, французским.

Талантливые драматические произведения, отличающиеся большим разнообразием и многочисленными художественными достоинствами, раскрывают перед нами еще одну сторону дарования их гениального автора.

CĂLĂTORUL

DE

EUGENIA OPRESCU

Într-una din „Cronicile optimistului", vorbind despre cartea lui Darwin *Călătoria unui naturalist în jurul lumii pe bordul vasului Beagle*, G. Călinescu făcea o remarcă interesantă privind fantezia, și anume, era de părere că aceasta nu deformează realitatea, așa cum se crede, ci dimpotrivă, ea e facultatea care permite perceperea fenomenului limpede și exact, conferindu-i însă o „evidență halucinantă". La modul fantezist, adică nuanțat și inedit, natura ar putea fi văzută de oricine dacă prin obișnuință ochiul n-ar ajunge s-o perceapă fumuriu ca „aparatul de fotografiat". Prin aceasta se deosebește marele pictor de mulțime, „el redescoperă tonurile și reeducă ochii". Remarca ar putea servi într-o măsură ca punct de plecare în discutarea cărților de călătorie ale lui G. Călinescu, deoarece acestea reprezintă un tablou complex al unei părți de lume necunoscută majorității cititorilor, tablou creat cu scrupule științifice de către poet.

Călător cu ochi iscoditor și senzații mereu proaspete, comentînd peisajul, omul și întîmplarea cu un inedit surprinzător (dar care la G. Călinescu a încetat să mai surprindă), folosind o întinsă arie de asociații, uneori derutante prin simplitate, alteori singulare prin erudiție, autorul vede lumea caleidoscopic, în mișcarea fascinantă a neașteptatului distribuit logic și la rîndu-i ne-o oferă, creind-o în paginile cărților sale de călătorie.

Urmînd schema clasică a genului, G. Călinescu face din expunerile asupra călătoriilor sale în U.R.S.S. și China opere de informare științifică precisă dar, în același timp, opere de gîndire filozofică și educație politică, și, mai ales, opere literare.

Astfel, cărțile lui, pe lîngă faptul că sînt povestiri de călătorie, mai sînt și altceva, și anume, prilejuri de meditație filozofică asupra unor probleme majore, cum ar fi specificul unui popor exprimat în modul lui de viață, în arta și credințele lui, în fizionomia peisajului, în profilul muntos sau rețeaua acvatică, în decorația interioară sau arta culinară. Flora, fauna, culoarea cerului și învolburarea norilor,

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, P. 691—699

loessurile şi vînturile sînt elementele care converg spre definirea acelor pămînturi, iar G. Călinescu îmbină totul într-o sinteză edificatoare, făcîndu-te participant imaginar al călătoriei.

Tot ceea ce întîlneşte este perceput de el cu un acut simţ estetic — formele sînt înţelese sculptural, fie în încrustarea minusculă a unei bijuterii, fie în îngrămădirea ciclopică a stîncilor; pipăie culorile cu ochii, ca un colorist, muzica o desface în semitonuri şi o recompune din nou, iar miresmelor vegetaţiei şi gustului de fructe le găseşte un loc în aria largă a artei.

Iată cum vede relieful Chinei:

„Solul sugerează aci răcirea bruscă a materiei în clocote şi încremenirea ei în forme dramatice. Scoarţa mai dă încă iluzia curgerii dinspre podişul Mongoliei înspre mări. Orice culme de munte este suspectă a fi un vulcan, pe sub păşunea verde dai de cheaguri colorate de piatră" (p. 14).

Descrierea călătoriei pe un ton degajat este sprijinită nu numai pe ceea ce autorul a văzut, ci şi pe confruntări şi consultări de cărţi de specialitate care s-au scris, mai ales în cazul Chinei, aducînd astfel un bogat material bibliografic.

În subsol găsim numeroase trimiteri: Spătarul Nicolae Milescu, *Călătorie în China*, Dr. Otto Kümmel, *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas*, Eduard Fuchs, *Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des XV bis XVIII Jahrhunderts*, M. Paléologue, *L'art chinois*, Leigh Ashton, *An Introduction to the Study of Chinesse Sculpture* şi încă foarte multe nume şi titluri privind arta chineză, folclorul, istoria, obiceiurile etc.

Citează gramatici de limbă chineză încercînd şi reuşind să explice specificul scrierii chineze: „El este o stenografie metaforică a lumii vizuale şi ca atare, în teorie, oricine poate citi în limba sa sunetele chinezeşti, motiv pentru care de altfel nu se renunţă la o scriere ce face cu putinţă apropierea între toate provinciile şi popoarele Chinei" (p. 75).

De altfel, autorul avea obiceiul de a se documenta cît mai temeinic asupra tuturor domeniilor care ar fi putut fi atinse într-o călătorie. Conştiincios, îşi reîmprospăta cunoştinţele pentru a putea fi cît mai receptiv la inedit, pentru a putea primi noile impresii şi informaţii pe un teren deja eliberat de uimiri.

Volumele sînt împărţite judicios pe capitole şi, deşi spiritul de sistem este evident, totuşi lucrurile decurg firesc, nefiind încasetate forţat de titluri şi probleme.

În zbor spre Siberia, Peisajul chinez, Ziduri feudale, Oraşe, Sate şi cîmpuri, Arta culinară, sau *Spaţiul a priori rus, Teatrul şi arta procesiunii, Gastronomia* etc. sînt cîteva titluri de capitole care încearcă să cuprindă şi să explice realitatea chineză şi rusă cît mai profund şi competent.

Naturaleţa şi uşurinţa naraţiunii sînt dublate de erudiţia care dă o notă deosebită volumelor, făcîndu-le chiar mai lesne de citit prin interesul susţinut permanent de seriozitatea informaţiei. De altfel,

cărțile acestea n-ar fi nici atît de complete, nici atît de atrăgătoare dacă n-ar avea această condiție constituțională.

Senzaționalul e atît de explicat de autor, rădăcinile lui sînt atît de bine urmărite, încît își pierde substanța, se transformă, devenind mai de grabă un fenomen de studiat. Senzaționalul în cărțile de călătorie rezultă din faptul că, în general, fenomenele sînt prezentate izolat, ca răsărind singure, la întîmplare, cultivîndu-se uimirea, încîntarea sau groaza. G. Călinescu vede (și la rîndul său îl face pe cititor să vadă) totul cu ochiul avid de nou, dar fiind în același timp și avizat — se investește cu calitatea de ghid, considerîndu-se, după o oarecare aclimatizare, aproape ca om din partea locului, explicînd binevoitor și accesibil lucrări ce par surprinzătoare dar care prin interpretare devin inteligibile.

Drumul de la grandios la miniatural, de la geologie la flaut e sugerat de autor prin oprirea în cîteva puncte cruciale, esențiale pentru lămurirea evoluției. Unul din aceste puncte este bunăoară constituit de marele zid chinezesc, element indispensabil pentru înțelegerea realității chineze.

Autorul descrie astfel acest zid, „simbol al recluziunii chinezești", dar care în realitate nu e decît „o operă strategică defensivă":

„Mersul e la început ademenitor, ascensiunea pare nevinovată și civilă, ca și păsirea la caturile unui templu. Dar apoi treptele se înmulțesc halucinante, te îmbie spre piscuri din ce în ce mai hazardate, te atrag spre cer... Te afli la nivelul norilor, avînd sub tălpi o scară subțire. Zidul saltă astfel ca un dragon o distanță de 2.300 km., desfăcîndu-se pe alocuri în cîte două cozi de smeu, apărînd, dispărînd, ducîndu-se și întorcîndu-se, parcă răzgîndindu-se, urînd în fine linia dreaptă și rațiunea. A te încredința spinării lui îți apare o nebunie. Cine poate urca un continent pe scară ?" (p. 21).

Cei ce au conceput și au realizat acest dragon fantastic de trepte pe coame de munți fac însă și pagode ce par „degetare lucrate în filigran" iar ceea ce expun în muzee : „este emailat, încrustat, șlefuit, lăcuit, brodat, înflorat ; mare și mic, orice obiect pare lucrat din vîrful pensulei și al cuțitașului, cu lentila la ochi. Sîntem în paradisul lucrărilor delicate și fragile presupunînd măestrie tehnică, transmisă de generații, autorii fiind ceva mai mult și ceva mai puțin decît artiști, anume niște mari artizani" (p. 63).

Piatra, arhitectura, așezările, vegetația chiar, au un mare rol în explicarea coordonatelor spirituale ale locuitorului respectiv, ducînd la o definire reciprocă — omul prin intervenția sa corectează într-un anume fel peisajul, iar acesta, la rîndul lui, formează omul în conformitate cu sine, localizîndu-l în spațiu și timp (chiar dacă acest spațiu e un continent, iar timpul se măsoară în milenii).

Astfel, recluziunea chineză coincide cu necesitatea însingurării unor firi profund meditative :

„Zidul înconjurînd o grădină cu pomi uneori semimilenari cum sînt cei cinci mii de chiparoși din jurul templului Cerului, din Pekin, dă tihnă reflecției și securitate vieții intelectuale" (p. 28).

Prin această intervenție în privelişte şi geologie, omul se construieşte singur pe sine, se modifică, adăugîndu-şi încă ceva la datele primordiale.

Spațiul sovietic e nesfîrşit, se întinde pe continente, „şesurile sînt plate ca marea" înțepate uneori de conifere subțiri, zbîrlite de păduri rare de mesteacăni. „Rarefacția aceasta care evocă romanele lui Tolstoi, provoacă o melancolie fină" (p. 14).

Specificul unui popor este pus de G. Călinescu în corelație cu decorul: „Individul gotic pare preocupat de a evada deasupra feței pămîntului, de a sfîşia ceața, de a-şi face ferestre prin ea, meridionalul grec şi latin are obsesia monumentului, a corectării peisajului şi descoperirii geometriei în geologie. Omul în spațiul sovietic se arată preocupat de a umple planurile vide. Liniile ferate lungi, pe un terasament imposibil de lat consumînd orizontul, irită globii noştri oculari. Podurile de la Leningrad au o lungime de neconceput, sînt adevărate punți maritime. Ermitajul se perpetuează de-a lungul apei într-o succesiune inumerabilă de coloane..." (p. 18).

Prin construcții risipite în imensitate, omul încearcă parcă să adune spațiul, să-l facă mai familiar, iar îngrămădirea în blocuri în orașele mari, acolo unde spațiul ar permite rarefierea locuințelor, G. Călinescu o vede tocmai ca o tendință de apărare împotriva dezolării întinderilor nesfîrşite, prin creerea unei ambianțe mai calde. Uniunea Sovietică e înțeleasă ca un adevărat adăpost colectiv pentru un popor de sute de milioane care încearcă să dea țării o fizionomie cît mai ordonată. De altfel şi China e văzută de autor ca un imens interior, în care omul îşi chibzuieşte fiecare aşezare arhitectonică, astfel că nimic nu e întîmplător. Îmbinînd cerințele moderne cu tradiția, construcțiile noi păstrează „vechea predilecție chineză pentru casa-templu sustrasă îngrămădelii".

Contrastul între ieri şi azi, firesc, e înțeles nu numai prin audierea cursurilor de istorie ci şi pe viu, prin vizitarea vechilor edificii care sînt acum destinate colectivității. Desigur, antiteza e edificatoare pentru a mai întîrzia asupra ei, totuşi voi aminti că alături de palatele somptuoase, uimitoare prin bogăția şi arta cu care au fost întocmite, unde, după părerea autorului, „şi musca trebuie să fi fost de aur", un loc important îl au noile construcții în U.R.S.S. şi mai ales metroul, „sistem de bazilici" descris de G. Călinescu cu încîntare. Îi sună în urechi „uruitura suavă" a trenurilor subterane şi nu se îndoieşte că dacă Dante ar fi văzut scara rulantă, acesta în *Divina Comedie* ar fi reprezentat duhurile „coborînd în Infern ori suind spre Purgatoriu în asemenea alunecări imense între capete indeterminate, dat fiind că poetului îi plăcea mecanica grandioasă".

Pentru o deplină înțelegere a omului şi peisajului, G. Călinescu nu se sfieşte să compare ceea ce întîlneşte cu elemente oricum mai familiare nouă, deşi la o primă impresie apropierile ni se par mai greu de acceptat. Astfel vede anume case țărăneşti chineze avînd construcția asemănătoare caselor elvețiene, germane şi italiene. Nankinul seamănă cu o Romă liniştită şi pe marginea fluviilor casele sînt susți-

nute de pilori „dînd ţărmurilor înfăţişarea de Veneţii de lemn". Iar în privinţa U.R.S.S.: „În Kiev e un Bahlui devenit fluviu şi anume Niprul, străzi în urcuş evocînd Sărăria, totul la puterea a patra, calitatea solului rămîne însă înrudită" (p. 14).

Pentru completarea tabloului rural chinez, autorul intră în staul, cercetează animalele de aproape, se interesează de locul lor în economia satului. Bivolul ieşit din mîlul caolinos îi pare ca fiind de „porţelan craquelé", porcul e „alb pătat cu negru de o curioasă siluetă, foarte păros încît seamănă cu o omidă" (p. 52). Şi cum autorul raportează totul la realitatea secundă pe care a cunoscut-o anterior, animalele şi păsările îi prilejuiesc o reîntoarcere la acesta.

„Vaca chinezului mi se pare a fi însă raţa, care trăieşte în cîrduri nemaiîntîlnite în Europa. Ele se ţin după barca celui care le păzeşte, acoperind lacul ca nişte lotuşi pestriţi. Artiştii chinezi conferă raţei un loc proeminent pe sulurile lor de mătase, alături de frunzele de bambu" (p. 52).

Ca iubitor de teatru, ispiteşte mult pe cei ce-l conduc, aflînd de la ei tot felul de lucruri privitoare la această artă străveche în China, dar mai ales întîrzie în sălile de teatru, rezistînd ore în şir la spectacolele chineze, care pentru un european sînt ciudate nu numai prin dimensiuni, ci mai ales prin stil, desfăşurare, muzică, culoare, simbol, reuşind să descifreze sensurile, să aprecieze linia şi gestul, ajungînd chiar la un asemenea grad de înţelegere, încît să surprindă subtilităţile de intonaţie într-o atît de melodios complicată limbă ca cea chineză. Lumea de monştri începe să aibă consistenţă logică, vaierele de talgere să se ordoneze într-o melodie ciudată dar posibil de ascultat pentru urechea unui european, mişcările demonice se încheagă în caligrafia unui dans: „încetul cu încetul te obişnuieşti, feeria absurdă începe să devină inteligibilă, apoi eşti cucerit şi obsedat". Pentru a demonstra acest lucru, G. Călinescu povesteşte amănunţit, cu mare conştiinciozitate, un număr de subiecte de piese, făcîndu-le un fel de cronică, totodată însă explicîndu-le spre a li se putea surprinde calităţile de compoziţie şi interpretare. Asistăm la succesiunea aproape cinematografică a scenelor cu impetuoasa lor desfăşurare, la perindarea costumelor mătăsoase, aurite, argintate, viu colorate: „Fetele aducînd puţin aminte de „florile însufleţite" ale lui J. J. Granville scot ţipete de păuni, dulci mieunături. Acest chip ireal de a vorbi uimeşte. E cîntec, imitaţie a sunetelor unei faune tropicale sau dialog?" (p. 96).

Considerînd teatrul, în fond tot o convenţie ca şi scrisul, o corespondenţă pe alt plan al realităţii, un mijloc de comunicare, autorul crede cu dreptate că „teatrul clasic este ca şi scrierea chineză o ideogramă, metaforă perfect inteligibilă în plan plastic. Personajele sînt nişte măşti antice, caracterizate moral prin compoziţia lor terifică sau fantastică" (p. 100).

Spectacolul chinez nu prilejuieşte numai o prezentare a momentului actual ci şi o incursiune în timp, în istoria teatrului chinez, cu informări exacte asupra diverselor şcoli Yan Kin, Kuen Kin şi autori

Uang ki-lie și Lien Fi-lean, precum și referiri la fondatorii primului conservator — împăratul Tan-Min-huan (713—755) din dinastia Tan.

Volumul *Am fost în China Nouă* cuprinde și pasaje de informare sumară despre modalitățile artistice ale școlilor mai reprezentative. Să dăm un exemplu de prezentare a personajelor în teatru :

„Vine bunăoară mama, madam Cian. Aceasta spune : „M-am născut în Cin-Ceu. Numele meu de familie este Lieu, al soțului meu era Cian". După aceea apare fiul său și, ca și cînd mamă-sa nu l-ar cunoaște, zice : „Mă numesc Cian-lin. Mamă, acum tu știi că tata și strămoșii mei pînă la a șaptea spiță s-au ridicat în funcții înalte prin succesele lor literare" (p. 102).

În teatrul chinez, G. Călinescu vede, aș spune, și subiectul, pe cînd în teatrul sovietic este interesat mai mult de punerea în scenă, de desfășurare, de decor. Acest lucru se datorește, cred, faptului că dramaturgia rusă și sovietică îi erau cunoscute dinainte, pe cînd cea chineză, oricum, nu în aceeași măsură. Astfel, cunoscînd subiectul propriu-zis al teatrului sovietic (înțelegînd prin aceasta substanța lui dramatică), ochiul călătorului e atras de marea scenă, de săli și candelabre, de loji și de modul de prezentare al publicului. Paginile despre teatrul sovietic sînt mai mult un comentariu al unui regizor și al unui pictor decorator decît al unui dramaturg :

„Scenele sînt enorme și regizorul ține să le umple cu decoruri pe toată întinderea lor. Se face o risipă de materiale nemaiînchipuită. Cortine în chip de dantele, chilimuri, covoare sînt lăsate ca fundal pentru un simplu număr de dans. Copacii, dată fiind înălțimea scenei, sînt mai groși și mai înalți decît cei adevărați, turlele bisericilor mai mari decît turlele bisericuțelor noastre. Scena e o piață publică putînd primi o adevărată gloată. La un dans popular număr vreo două sute de persoane. La sfîrșit se adună toți dansatorii din toate grupurile și scena se umple cu desigur peste o mie de persoane. Opera din Moscova are trei mii de colaboratori între care cîntăreții, baletul, coriștii, figuranții, sînt în număr de vreo 800" (*Kiev, Moscova, Leningrad*, p. 93).

Un specific regizoral al teatrului sovietic G. Călinescu îl vede în prezența frecventă a procesiunii. Desfășurarea mulțimii în rînduri compacte, cu șerpuirea monotonă și fluturarea stindardelor e desigur de un efect pictural incontestabil, pe care povestitorul îl reîntîlnește des în teatru, dar, cu un grandios unic, mai ales în demonstrațiile populare la marile sărbători naționale. Procesiunea e un element artistic de legătură între scenă și piață însă, după părerea autorului, procesiunea desfășurată sub cerul liber are o grandoare nemaiîntîlnită.

„Apoi surprinde ca un spectacol aproape neverosimil, de pură fantezie scenică, armata drapelelor... Este hotărît, nu știu prin ce proces psihic, că desfolierea flamurilor provoacă uimire și entuziasm chiar și spectatorului străin de semnificația lor locală" (p. 96).

Coloritul are o mare importanță mai ales în peisajul chinez, și G. Călinescu îl vede ca pe o a patra dimensiune. De altfel, autorul explică culorile prin cultivarea milenară a unui specific chinez, în care cromatica e o formă de expresie — un simbol, roșu, negru, verde, alb

și galben reprezentînd focul, apa, lemnul, metalul și pămîntul. Remarcă siguranța simțului cromatic la chinezi și faptul că în viața civilă aceasta are o mare importanță. De altfel, tot ceea ce întîlnește, autorul îl percepe ca o unitate complexă — întreaga țară e înțeleasă de el ca o vastă încăpere, în care mîna omului intervine după criterii estetice: „Reverberația directă a soarelui, sfumatura lacurilor, loessul halucinant, culoarea florilor și a fructelor, nuanțele pictorice ale cîmpurilor cultivate, în fine, experiența milenară face ca poporul chinez să dea spațiului geografic importanța unui interior în care nimic nu e opera hazardului" (p. 74).

G. Călinescu încearcă să cunoască realitatea străină și prin hieroglifa ei universală — cifra — astfel cu mare curiozitate adună și transmite date precise privind diverse domenii.

Aflăm că în China, la începutul secolului, o fată de 12 ani costa de la 15 la 30 taeli, iar una de 18 ani de la 250 la 300 taeli ; că o femeie care punea mine, a ucis 17 soldați japonezi, că un anumit sat are exact 203 familii, iar o echipă dintr-o fabrică a formulat într-un an 18 propuneri de raționalizare în timp ce producția s-a ridicat cu 40%. Un atelier modest din Hankou a reparat de asemenea într-un an „537 locomotive, 523 vagoane de călători și 769 vagoane de marfă. Cincizeci de lucrători erau proclamați muncitori exemplari".

Aduce în întreg tot felul de date aride care într-un reportaj ar fi trecute cu vederea dar care, în relatarea călinesciană, capătă o anumită nuanță — dînd aerul unei lucrări științifice, bazată pe date statistice precise, fără ca totuși lectura să fie împovărată de aceasta. Cifrele și datele, aș zice, parafrazînd, sînt la G. Călinescu ca sarea în bucate.

Informații de tot felul, spuse pe un ton plin de naturalețe, abundă. Astfel aflăm cît pămînt poate avea un țăran (unitatea de măsură e explicată cît mai exact, dîndu-se echivalențe în unități cunoscute nouă). Ni se explică amănunțit modul în care chinezul își cultivă pămîntul, sîntem puși la curent cu calitatea ceaiului care crește pe povîrnișuri, precum și cu faptul că ceaiul de primăvară e mai aromat.

Ascuțitul spirit de observație e uneori dus atît de departe, încît rezultatul e plin de savoare. Ca să-și facă o părere despre veșmîntul chinezesc, autorului nu-i e deajuns să privească atent peste tot, ci mai aruncă o privire și în vitrina unui fotograf. „Judecînd după fotografiile expuse la fotografi, la anume festivități precum ar fi nunta, costumația este mai somptuoasă și mătăsurile colorate cu aspect de lamé și brocat se utilizează pentru rochia lungă. Miresele sînt învești mîntate ca și la noi" (p. 85).

Explicațiile privind istoria Chinei sînt însuflețite de citate foarte potrivit selectate din opera lui Marx, Lenin și Mao-Tse-Dun, G. Călinescu reușind să îmbine într-o sinteză sugestivă fragmente de discursuri politice, fapte istorice și producțiuni folclorice.

Limbajul lapidar în descrierea călătoriilor cu avionul este foarte sugestiv, iar aluziile la diverse domenii frecvente ca de obicei. Notația e aici reportericească, ritmul sacadat. Autorul înlocuiește fraze întregi cu cîte un singur cuvînt.

„Orele 4 Sverdlovsk. Noroi unanim, a plouat rece. Nu coborîm. Se face ziuă. Marți" (p. 9).

Intrînd însă în substanța narațiunii, modalitatea de expresie se schimbă, fraza devine fluvială, liniștită. Apropierile de cuvinte sînt surprinzătoare, rezultînd nuanțe pe care nu le-am întîlnit des: „În metrou cetățenii alunecă procesional pe abisalele scări rulante..."

„Procesiunea" trimite primordial la evul de păgînătate străbătut de primele semne ale creștinătății, cu catacombe primind valurile de credincioși, anunțînd altă ideologie, un alt mod de viață, schimbări sociale și politice. Și aci este sugerată deschiderea unei orînduiri, iar „cetățenii" (cuvînt cu rezonanță hotărît revoluționară, inaugurat de revoluția franceză) sînt cei ce, coborînd în metrou, compun aceste procesiuni demonstrînd forțe înnoitoare.

Abisul, în accepția obișnuită, e calea spre haos iar „scara", sugerează dimpotrivă ordinea perfectă; prin îmbinarea lor se sugerează logicul, matematicul tot mai stringent care va ordona haosul social, umanizîndu-l într-un sens nou.

Prin folosirea frecventă, oarecum ostentativă a anumitor cuvinte, cum ar fi cetățeni, cetățene, G. Călinescu vrea să arate adeziunea sa totală și neîntîrziată la o realitate, vrea să se integreze întocmai și imediat momentului și locului față de care are mare admirație. Nu e un joc gratuit de limbaj, ci o acordare decisă a formei la fond.

Deseori întîlnim acea expresie de oralitate specifică lui G. Călinescu, exprimată familiar prin „suspect" și „oarecare".

Toamna dulce are „un oarecare suspect vînt tăios", întoarcerea capului tigrului e „suspect molatică", iar o anumită mîncare neidentificabilă, de proveniență vegetală, e „suspectă a fi de soia".

Personificările sînt pline de farmec, mai ales cînd e vorba de mecanisme, bunăoară „avionul da din coadă ca o codobatură" iar în ceea ce privește prezentarea lotusului, acesta se bucură de o pluralitate de ipostaze în optica lui G. Călinescu. Lotusul „împăroșază" lacul sau îl „zburlește"; alteori invadează suprafețe mari de apă prefăcînd lacurile în „grădini impenetrabile" iar iazurile Chinei sînt acoperite cu „palmele verzi ale acestor plante".

Kiev, Moscova, Leningrad și *Am fost în China nouă* nefiind cărți recente își pierd oarecum calitatea de informare imediată, însă rămîn valabile prin ideile lor generale, prin faptul că autorul înțelege omul acelor locuri ca un produs al luptei lui, dar și al unei tradiții îndelungate de viețuire într-un spațiu dat, cu caracteristici proprii. *Kiev, Moscova, Leningrad* rămîne un document prețios pentru anii 1945—1950, dar totodată înfățișează și modul în care omul de cultură, de formație clasică, sincer devotat progresului, vede acea etapă. Am spune

că, din punctul nostru de vedere, volumul are două personaje. Pe de o parte, Uniunea Sovietică la aniversarea celor 28 de ani de existență, iar pe de alta, G. Călinescu, văzînd, căutînd să înțeleagă și admirînd această țară.

Am fost în China Nouă e un complex și valoros document despre omul chinez și China de azi, precum și despre modul în care un european poate percepe realități foarte îndepărtate de spiritul lui de înțelegere. Erudit și poet, cetățean și simplu călător, G. Călinescu în cărțile de călătorie își dezvăluie încă o latură a personalității sale.

LE VOYAGEUR

RÉSUMÉ

Le présent article se rapporte aux deux volumes intitulés *Kiev-Moscou-Leningrad* et *Am fost în China Nouă* (J'ai vu la Chine Nouvelle) qui rassemblent les impressions de l'auteur et communiquent ses opinions sur les pays visités.

C'est avec une intense acuité que l'auteur perçoit les réalités russes et chinoises qu'il rapporte sans cesse à des paysages ou à des faits connus aux européens.

L'article met également en évidence la manière tout à fait originale dont G. Călinescu parvient à rendre familiers au lecteur certains aspects de la vie en Chine et en Union Soviétique, concernant l'art, l'histoire, la géologie, etc...

ПУТЕШЕСТВЕННИК

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена двум книгам Кэлинеску, « Киев — Москва — Ленинград » и « Я был в новом Китае », содержащим впечатления и мнения автора о посещенных им странах.

С большой чуткостью он подмечает характерные черты русской и китайской действительности, постоянно сопоставляя их с пейзажами и фактами, известными европейцам.

В статье подчеркивается совершенно своеобразная манера автора, помогающая ему познакомить читателя с различными аспектами жизни Китая и Советского Союза, с их искусством, историей, геологией и т.д.

„CRONICA MIZANTROPULUI"

DE

MARCEL DUȚĂ

După cîteva încercări poetice — trimise la „Sburătorul" lui Lovinescu, și unele studii, recenzii, note — publicate în revista profesorului Ramiro Ortiz „Roma" (1)*, G. Călinescu începe la 15 ianuarie 1927 în săptămînala „Viață literară" — „într-un format schimbat, cu rubrici noi", probabil sugerate chiar de el —, o carieră publicistică prodigioasă și de o elevație continuă rar întîlnită într-o literatură aflată la confluența raționalismului francez cu spiritul balcanic.

După debutul destul de tardiv, față de colegii de generație (deși Călinescu avea o înțelegere substanțial nuanțată a acestei noțiuni [1]), un an și jumătate hamletizează încă la răscrucea „critică sau creație" — pentru a sintetiza mai apoi, cum se știe, și actul critic în creație. Dar, încă de la început, critica sa pendulează tot mai mult spre eseul literar sau sociologic ; scrie despre Pirandello, Papini, Valery, Cerna, Barbu, Arghezi, despre „concursuri literare" și *Premiul Național — Proiect de regulament*, despre *Entuziasm și negație, Vanități, Generația bombastică, Faza monumentalului, Invazia adolescenților, Cum se citește o carte, Nora și feminismul*, pentru a trece apoi la alcătuirea, bazat pe observații directe, de fișe caracterologice ca în *Scrisoare romană*, notații definitoare în *Opinii fugare despre Banat*, sau („parantezele unui critic") proză ritmată, veritabilă poezie în *Greeri* (3).

Însă toate acestea își au sorgintea tocmai într-o concepție serios fundată asupra criticii literare, căreia, pentru a nu fi inutil efemeră, îi este necesară, pe lîngă „intuiția sigură a talentului", o înaltă „auto-

* Cifrele arabe în paranteze corespund indicațiilor bibliografice de la sfîrșitul articolului.

[1] „Generația se recunoaște printr-o finalitate comună, printr-o unitate problematică... Nașterea fiziologică nu trage după sine și contemporaneitatea spirituală. În cultură ne naștem cînd luăm contact cu problemele. Contemporanii unei generații au geografii și timpuri adesea total deosebite. Mulți sîntem tardivi, alții prematuri, și spiritul comun al unei generații, cînd nu există o educație comună, e foarte adesea o simplă iluzie etc." (2).

ritate" (4); și acestei necesități de independență și autoritate îi răspunde apariția „Sintezei" la 1 aprilie 1927. Altfel, vocația s-ar fi transformat într-o profesiune degradantă și chiar periculoasă (— cum va fi avertizat o dată într-o scrisoare : „Laudă-mă, că de nu... Mama ta...") (5).

O voce interioară — concretizată într-un nume ilustru, devenit aproape o metaforă, și care avea să câștige prin G. Călinescu o a doua celebritate, în veacul nostru — îl hărăzise, cel puțin deocamdată, criticii literare : „S-a isprăvit... e de neînlăturat — sînt critic. Aristarc mi-a zis : — Ești critic ! E într-adevăr o situație critică. Am vrut să comunic emoțiunea unei strofe lirice unui prieten poet, dar mi-a răspuns cu imputarea : — Cum ? Mai scrii versuri ?? Ești critic. Într-adevăr, sînt critic !" (6).

De unde această inițială teamă de o activitate pentru care era atît de dotat și care avea să-l impună atît de repede în definitiv chiar unei grupări pretențioase cum era „Gîndirea" ?! Poate și din imposibilitatea organică de a spulbera iluzii („poșta redacției" va fi numită o dată de el „Critica visului") sau : „Uneori am scrupule morale : Să spui adevărul tău, nu e totuna cu acțiunea nedelicată de a scutura cireșul înflorit de la fereastra mea ?" (7); poate și din incomoditatea dărîmării unor false reputații („Să te ferești de acela care a încercat douăzeci de ani să facă poezii fără succes. Aceștia fac cariere solide, materiale și se răzbună pe cei izbutiți" (8); poate și din insatisfacția recunoașterii tardive, mediate a criticii („Critica însăși are nevoie de critică și acest proces i-l face vremea. De unde se poate deduce că critica este un act de solitudine și de asceză, fără satisfacții temporale" (7); dar, sigur, din regretul ratării unei vieți constructive, evident utilă oamenilor : „Să faci o casă, să bătătorești un drum, să îndrumezi o apă, să dărîmi și să sfredelești o stîncă, să cioplești și să închei o corabie, sînt isprăvi de care nu voi fi niciodată vrednic. Voi urma însă de a pune vorbă lîngă vorbă și foae lîngă foae, alcătuind acele fascicole simetrice și simpatice care formează conținutul bibliografiilor și al cataloagelor de librărie, căci sînt critic... critic... critic... Chiar Aristarc mi-a zis : — Dumneata ești un critic!" (6).

Este în această mereu reluată temă a primei perioade, de formație, obsesia strivirii sau pulverizării unei forțe creatoare nerealizate *încă* ! Călinescu își va hotărî însă curînd drumurile și obiectivele, „va limita acțiunile și va trece repede la faptă" (8), situîndu-se, cum va explica metaforic mai tîrziu, în poziția *creatorului* : „cu un picior pe stînca monumentelor universale și cu un alt picior în rîu. Dacă el își trage amîndouă picioarele pe țărm se abstrage de viață și rămîne departe, în urma noastră, ca o umbră palidă. Dacă însă intră cu amîndouă picioarele în apă se îneacă în efemer" (9).

Și astfel, în timp ce, neștiută, va crește opera în piscuri nebănuite — mereu surprinzătoare — în poezie, roman, teatru... — va desfășura, conștient, neobosit, de-a lungul a patru decenii, o bogată și strălucitoare activitate de critic literar infailibil, istoric literar copleșitor, estetician original. Însă dacă uneori lasă să se înțeleagă, sincer, disimulat

sau ironic — că face critică din necesitatea de a sta mereu bine înfipt în actualitatea culturală, ipostaza de creator, congenitală, este continuă şi firească.

Călinescu a ştiut să trăiască totul semnificativ, mereu „sub speţa eternităţii", „privind lucrurile pozitiv şi în concatenaţiile istorice" (10), totdeauna „a cerebralizat experienţa în viaţă superioară" (11): „Sînt un om care, indiferent dacă însemn sau nu ceva în mod absolut, mă deosebesc în mod izbitor de o sută din semenii mei. În vreme ce ei înoată în platitudine şi sînt aproape muţi şi orbi în faţa lumii, eu am idei, percep universul, stabilesc în permanenţă relaţii care ar părea năstruşnice oricărui onest burghez" (12). La început, poate din ideea confruntării literaturii cu viaţa[2] (cum va face şi în ciclul de articole din „România literară" — 1932) (13), mai apoi din înclinarea firii — „Îmi place toamna să mă plimb prin păduri, răscolind cu piciorul mormanele de frunze căzute..." (14) — din dorinţa organică de cunoaştere sociologică, se vor fi născut acele originale solilocvii, uneori metodic dialogate, prime reflexe ale impresionabilităţii sale acute, germeni de artă ce aveau să se rînduiască cu timpul sub titlul generic de „cronica mizantropului". Autocalificarea de „mizantrop" a născut cele mai diverse opinii şi interpretări şi autorul însuşi a revenit deseori asupra ei cu precizări şi explicaţii. O dată ajunge s-o 'derive dintr-o „pură socoteală redacţională" ! (15). Însă scrutată în adîncime, la distanţă de douăzeci de ani, finalitatea „mizantropiei" călinesciene este aceeaşi : umanismul. În 1937 răspundea, dezamăgit de a nu fi fost înţeles pe deplin, unei autoare întristate şi nemulţumite de cronicile sale despre viaţa furnicilor : „Vai ! nu e aşa. Mizantropii sînt oamenii cei mai blînzi de pe lume şi mizantropia lor e o iubire exagerată de oameni şi de toate, cu mîhnirea că nu sînt toţi aşa cum ar trebui să fie. Omul obişnuit e indiferent, cordial, mulţumit de strîmbătatea lumii de pe urma căreia trăieşte" (16). Iar în 1957 explica mizantropia ca pe o „psihoză", „melancolia — unui iubitor de oameni contrariat în nobilele lui aspiraţii" : „Alceste crede în perfectibilitatea omului, şi într-asta îl aprob, are curajul criticii, mîhnirea lui, „le noir chagrin", psihoza, în fine, de care va suferi, îi vine din dezamăgire" (17). Şi atunci „mizantropul, precum numele arată, poate fugi de oameni, dar cultivă furnicile şi muştele" (16).

Umanismul călinescian este integral şi perpetuu, şi cine urmăreşte cronologic publicistica sa ajunge lesne la sesizarea sferelor concentrice care se strîng în etape semnificative pentru activitatea geniului său în istoria culturii româneşti : Sferei celei mai largi, de observaţie generală, de *naturalist*, îi urmează o alta restrînsă la societatea omenească, în sens *moralist*[3], în interiorul căreia va trece de la „tri-

[2] Iar în „Adevărul literar şi artistic" din 6 ianuarie 1935, semnînd la rubrica ţinută obişnuit de M. Sevastos „Din viaţă, nu din cărţi", Călinescu o va intitula „Din viaţă şi din cărţi".

[3] „Nu în înţelesul *etic* al cuvîntului, adică de scrutător al principiului moral, ci în sensul de observator al moravurilor (mores)" (18).

buna poporului", de luptă cetățenească, *politică*, la catedra *profesorală*, de promovare a artei.

Și orice structură au căpătat articolele sale, conținutul lor a fost totdeauna în sensul acestei evoluții continue. Cum am arătat deja mai înainte, chiar printre primele sale articole întîlnim destul de multe avînd un caracter eseistic mai general, derivînd din literatură și artă, sau, pur și simplu, tratînd teme dintre cele mai diverse : de botanică și zoologie, sociologice, politică, modă, sport etc.

Însă mai ales din 1932, la „România literară" condusă de Liviu Rebreanu, articolele lui G. Călinescu încep să aibă și conținutul și structura celor care, un an mai tîrziu, în „Adevărul literar și artistic" aveau să se unească sub titlul de „cronica mizantropului". În „România literară" Călinescu dezbate, într-o formă mai liberă, probleme de stringentă actualitate și importanță : *Romanul și viața modernă ; Poezie și cinematograf ; Film francez și film german ; Sport și literatură ; Problema tinerilor* (scriitori); *Ziarul și revista în lupta pentru cultură ; Despre plictiseală sau de ce nu citesc cărțile* ș.a.

Dar cum între timp ponderea sa la „Adevărul literar și artistic" devenise substanțială prin cronica literară curentă, probabil că tot pe seama inițiativei sale trebuie să punem atît reorganizarea acestei reviste anunțată în numărul din 22 mai 1932, cît și trei dintre rubricile noi — anume „Cronica sportivă", „Moda" și „Cronica balneară" semnate, respectiv, Sportiv, Dandy și Ovidius. Căci dacă pentru primele două rubrici, cu cîte patru și, respectiv, cinci articole s-ar putea formula unele îndoieli — datorate stilului încă necristalizat, dar nefundate, considerînd mișcarea ideilor și originalitatea imaginilor identificate și aiurea, „cronica balneară", în patru numere consecutive, este, neîndoios, scrisă de G. Călinescu — de vreme ce, pe de o parte, „România literară" din 23 iulie îi anunță, printr-o notă, plecarea la Tekirghiol, iar prima cronică din „Adevărul literar și artistic", din 24 iulie, este intitulată chiar ...„Tekirghiol" !, iar, pe de altă parte, în săptămîna următoare ultimei cronici din 14 august, își reia rubrica „cronicii literare", părăsită pe vacanță.

Aceste cronici, anticipînd oarecum pe cele mizantropice, sînt de o deosebită însemnătate mai ales prin relevarea spiritului călinescian aplicat istorismului, observației și interpretării filozofice elevate a fenomenului diurn. Pledînd, ca și Camil Petrescu, pentru o literatură sincronică vieții contemporane, moderne, cronica sportivă călinesciană încearcă „o viziune a sporturilor în aspectul lor estetic și psihologic" — „folosind sportul în măsura în care documentează literatura, împăcînd educația fizică cu cea literară" (19), promovează un adevărat „spirit sportiv", ostil snobismului[4] ; și caută a surprinde, „în existența tinerimii, o lentă dar sigură întoarcere la antichitate" (17).

---

[4] Snobismul, vanitatea, dorința de a-și expune costumul Iantzen și a-și clătina șoldurile ca vedetele, de a sta sub umbrelă roșie de soare și a se fotografia în grup, iată agenții care aduc pe înotători aci" (la Lido) (20).

Iată, din această cronică, un admirabil portret al unui fost campion român, surprins într-un meci de box cu colegul german Georg Phitzner: «În Lucian Popescu trebuie să vedeți tipul oacheș al unui „șmecher" din Dealul Spirei, cu o șireată zîmbire în coada ochilor, ceva între spaima clasei și cavalerul de suburbie. El e de un calm desăvîrșit, zîmbitor, ce exală numai simpatie și încredere în sine. În fața acestui exponent al șireteniei populare, germanul dezvoltă o industrie de mișcări cu atît mai ridicolă cu cît e mai gravă. Un pumn în nas aprinde fața lui Pitzner și-i tatuează apoi trupul cu sînge. Amețit ca într-o încăierare de stradă, el cade jos și renunță de a se mai ridica. „Bravo, țigane" felicită publicul pe învingător» (21).

Sau o inteligentă reclamă a motociclismului, aflat atunci, la noi, în nepopularitatea începutului: „Ceea ce ridică sportul modern asupra celui antic este întovărășirea atletului cu monstrul mecanic, senzația de viteză divină și beția spațiului. Motocicleta, simbol al sportului modern, centaur mecanic cu trup de om și picioare de foc... etc. Ulise care arunca discul și alerga pe tălpile sale de animal nobil n-ar disprețui bubuitul acestei unelte a lui Hephaistos" (20).

Cronica de „modă", semnată — excentric — Dandy, este și ea de un istorism călinescian evident. Cum începuse sezonul de plajă, o istorie a costumului de baie devine un pretext de considerații estetice asupra evoluției idealului feminin, într-un stil cît mai sincopat de teama de a nu ieși din limitele decenței: „Viguros și suplu — Sparta și Diana; ascetic și gălbejit — prerafaelism; opulent și îmbujorat — Renașterea lui Rubens; strangulat și pîntecos — domnia corsetului; liberat și transparent — macabru — epoca romantismului; în corset, turnùri și malacoafe — timpul bunicii; iar acum, nepoata o ia de la capăt, cu ceva de la Eva, ceva de la amazoane, ceva de la spartane... și cu încercări lăudabil serioase de a presăra nu numai epiderma cu sare, ci și conținutul țestei. Frumos lucru să încerci o aliere între Sparta și Atena! Femeia de azi încearcă această rară însumare și, mai cu epiderma ei, mai cu sarea ei, ar putea fi citată cu elogii în veacurile viitoare..." (22).

„Cronica balneară", adevărată cronică a mizantropului, se caracterizează mai ales prin „observațiuni în privința locurilor și moravurilor" (23); asupra arhitecturii compozite a Constanței, de pildă, sau a obiceiurilor „plajiștilor", între care identifică trei categorii mari: „copii cruzi, tinere femei care se plimbă sau se expun și bătrînii preocupați de „tehnica curei", aceștia din urmă trezindu-i amintiri plastice: „Cranach, Dürer și pictorii olandezi trăiesc pe plaje în necruțătoarea lor analiză a cărnurilor dospite peste granițele scheletului și a bătrîneții sbîrcite și hidoase" (24); sau printr-o notă de critică socială, uneori scăldată într-un umor de asociații livrești: „Dar teroarea maximă a Tekirghiolului o formează cîteva plăci de patefon difuzate prin

doză electromagnetică și reproducînd glasul graseiat, edulcorat și antipatic al antipaticului Moscopol,

Dă-mi gurița s-o sărut
Căci pentru sărut e dată !

producție muzicală infamă, infernală, pentru care cîntărețul ar trebui împușcat, spînzurat, electrocutat și apoi înecat" (23).

De la această structură de articol, deja integrată, și pînă la prima „cronică a mizantropului" din 12 februarie 1933, nu mai era, într-adevăr, decît... un pas de redacție, și noul format, noua paginație a „Adevărului literar și artistic" este iarăși, probabil, pentru Călinescu, prilejul nimerit, sau, poate, chiar cauză !

Demn de remarcat, semnificativ, — cronica mizantropului va fi semnată la început, aproape patru luni, cu inițialele AL, ceea ce, după teoria ulterioară, deja citată, prescurta numele „mizantropului" lui Molière ; dar e probabil că, inițial, avea în intenția autorului și sensul ibericului Algar — cu care va semna uneori, mai tîrziu în „Națiunea" („cel care intervine brusc într-o dezbatere, vioi și neașteptat") [5]. După care, de la 4 iunie, va semna, constant, cu numele infailibilului critic alexandrin — Aristarc [6].

A încerca acum expunerea și analiza ideilor dezvoltate, sau numai sugerate în aceste *cronici* de-a lungul anilor, ar fi temerar și prematur; o etapă premergătoare, — adunarea tuturor acestor articole în cîteva volume, pentru a le avea mereu înainte, integral — iar nu în fișe sau însemnări — este absolut necesară ! ; ca și o alta, de prelungite meditații, asociații, confruntări, toate avînd de scop asamblarea și armonizarea, definirea concepției — în fond — filozofice a lui G. Călinescu despre univers, societate și artă.

Structura imagistică, stilul metaforic al celor mai multe dintre aceste *cronici* nu poate mistifica, nici minimaliza ideile, acesta fiind, în definitiv, modul de exprimare al unui artist : „Îmi plac metaforele pentru că prin ele gîndul se exprimă cu mare surpriză" (25).

Dar în tot acest aparent haos cîteva coordonate esențiale se pot stabili ; evoluția analitică își află căi largi, fundamentale. Am izolat deja, mai înainte, cele patru ipostaze principale, — relevabile și în activitatea publicistică — ale marelui artist : *naturalist, moralist, cetățean, profesor*. Este însă evident că ele au un caracter oarecum istoric, mai ales prin ponderea dominantă a preocupărilor sale, fără existența totuși a unor limite cronologice net tranșante. Surprinderea și analiza aprofundată, portretistică chiar, a acestor ipostaze este, desigur, un factor inițial sine qua non oricărei înțelegeri totalitare, de sinteză, a complexei personalități călinesciene.

[5] Vezi *Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*, tome I, Paris, 1960, p. 237.

[6] G. Călinescu se mai numise Aristarc în cronica (citată) din 8 iulie 1928 din „Universul literar", apoi în articolul *Ascensiune* din „Gîndirea" (nr. 5/1928) și, a treia oară, sub ortografierea Aristarh ; într-un răspuns polemic pe pagina 8 a „Adevărului literar și artistic" din 12 iunie 1932.

Naturalist este, în definitiv, orice mare artist, cu toate simțurile și gîndirea orientate spre natura înconjurătoare, și G. Călinescu, încă de la primele manifestări, nu putea fi altfel. „Am contemplat vietățile dintr-un acvariu — nota el odată — făcînd fel de fel de reflecții. În general, ele nu pot fi, ca și mineralele, judecate decît din punct de vedere estetic. Cel mult le putem examina, cînd sînt mai expresive, ca pe extravagante măști carnavalești. Ele pot interesa în cel mai înalt grad pe un fantast, cum a fost Victor Hugo..." (26) Atitudinea lui Călinescu în fața naturii este tot aceea a unui naturalist, care observă spre a clasifica și analiza, în nici un caz pentru a interveni. Invitat cîndva la o vînătoare, refuză înfiorat, ca de o posibilă catastrofă naturală : „Nu am tras cu pușca niciodată și mă sperie nu moartea mistrețului, ci chiar a unui purice, pe care privindu-l cu lentila îl găsesc măreț și lustruit, tăiat parcă în abanos. Cînd descopăr o gînganie minusculă, fragilă și transparentă, printre filele unei cărți scoase din bibliotecă, mi-e frică să și respir ca să n-o ard cu căldura răsufletului meu. Închid cu gingășie cartea" (27). Această afecțiune pentru lumea animală o explicase o dată ca pe o compensație la *„mîhnirea* că nu sînt toți oamenii așa cum ar trebui să fie" : „Mizantropul, precum numele arată, poate fugi de oameni, dar cultivă furnicile și muștele" (16). Însă Călinescu era un artist atît de integrat mecanicii universale, încît chiar și simpla schimbare a anotimpurilor e percepută consubstanțial : „Toate evenimentele sînt, în definitiv, calendaristice și anotimpurile domină viața noastră economică și afectivă. Primăvara trebuie neapărat să fiu voios, vara exultant, toamna melancolic și iarna vegetativ" (28).

Sentimentele artistului pentru cîini, broaște țestoase, găini, canari, papagali, furnici, păianjeni, muște... depășeau ideea de civilizație, pe care o invocase o dată — „Bunătatea omenească e un sentiment indivizibil. Cine taie pui de găină, înjunghie și oameni. Cine nu-și iubește pițigoiul, nu-și iubește nici aproapele. Cu cît o nație e mai civilizată, cu atît iubirea de animale ia forme părînd maniacale" (29) — veneau dintr-o înțelegere adîncă a vieții instinctuale, ca o treaptă primordială, într-o concepție antropomorfică comună, totalitară ; dovadă : acest monolg desperant în fața cocoșului destinat bucătăriei : „Relațiile noastre sînt îngrozitoare. Nici cocoșul nu va scăpa de moarte, nici eu nu pot fără friptură de cocoș. Acestea sînt legi și în ele nu-i nimic neregulat. Însă în vreme ce cocoșul nu bănuiește nimic, eu *știu* că am să-l tai. Această conștiință că există o conștiință ascunsă undeva, care ne pîndește, mă turbură. Dacă aș putea să-i comunic cocoșului că a doua zi îi sucesc gîtul, lucrul mi s-ar părea normal. Înțeleg acum rostul citirei sentinței de moarte, care unora pare crudă. Ea dă sentimentul raționalului în lume, ea dă prilejul condamnatului de a se indigna și medita, ea spală pe călău de vina improvizațiunii. Eu însă privesc pe gard și-mi ling buza cu gîndul la friptura viitoare și cocoșul *nu știe*. Uimirea lui a doua zi e răscolitoare și mi se pare că-mi strigă : — Dă-mi un motiv, dă-mi un motiv !" (30).

Moralist va fi fost Călinescu dintru început, desigur, ca o latură complementară firii sale artistice, ca o etapă premergătoare a operei — și multiplele fișe caracterologice, răspîndite de-a lungul întregii publicistici, transfigurarea lor în romane, mai ales, stau mărturie; însă „cronicile mizantropului", conținînd observarea moravurilor de la noi sau comentarea celor de aiurea — pasiunea balzaciană pentru „mica publicitate" și „știrile din Capitală" — au totdeauna și un substrat critic, generat mai ales de imposibilitatea de a rămîne impasibil: „Întîmplări ca aceea a descoperirilor anomaliilor de la Skoda — scria el într-una din primele cronici — nu fac cetățeanului român impresiunea la care te-ai aștepta. Este o mirare care nu e indignare, o indignare care nu e condamnare și o nuanță de scepticism care e de-a dreptul absolvire" (31).

Și tot din conștiința imposibilității indiferentismului politic — iluzie pe care mărturisește cu părere de rău a o fi avut ca student [7] — G. Călinescu, asemenea celebrului florentin din alt veac, a devenit unul din primii cetățeni ai țării sale, exprimîndu-și, ori de cîte ori simțea că e necesar, opinia, militînd ca un adevărat *om al cetății* conștient: „Căci deși nimeni nu mă supără în convingerile mele intime îmi dau seama foarte bine că, vrînd să mă manifest liber, n-aș putea. Bunăoară, între fascism și comunism — notează el, într-o epocă critică a istoriei României — eu nu vreau să aleg nimic. Nu vreau să am nici o convingere și nici o atitudine. Credeți că asta e cu putință? Un om care nu îmbrățișează o opinie politică este ca un trup călcat în picioare de două regimente în marș contrar" (33).

Astfel că, fie că notează și critică înșelăciunile comercianților, impolitețea jignitoare a lucrătorilor publici de la tramvaie sau ministere, fie că-și extinde observațiile critice la adresa autorităților care permit jecmănirea sezoniștilor la mare sau la munte, întîrzie reparațiile publice, sau aduc pe refugiații de război în situația umilitoare de a cerși, fie că teoretizează asupra necesității construcțiilor arhitectonice monumentale, asupra simțului de proprietate, deosebirilor, în evoluție, dintre sat și oraș, asupra dreptului popoarelor mici la existență independentă, sau se pronunță pentru declararea unui război definitiv războiului etc. etc. G. Călinescu rămîne un model de cetățean, democrat, reprezentant demn al clasei sale, cum atît de bine s-a definit într-un moment de răscruce. „Am în stat o misiune foarte onorată. Sînt sărac și nu vreau să fiu bogat, am o repulsie congenitală pentru orice combinații neoneste, sînt leal și disciplinat, cu o mică rezervă de recalcitranță și independență, nu fac și nu scriu nimic împotriva convingerilor mele, gîndesc dialectic (cu alte cuvinte gîndesc realmente), însușindu-mi și punctul de vedere contrar pînă la limitele adevărului, sînt curajos în opinii, ponderat și cuviincios în expresie, iau lucrurile filozoficește, mai de sus, ca să nu cad în erorile opticei pasionale, sînt idealist și optimist, nu fără viziune pozitivă a lucrurilor, nu văd mai

[7] „...eu care ca student am fost (eroare regretabilă) absent de la orice manifestare civică..." (32).

bine ca alții, dar experiența mi-a arătat că nu văd nici mai rău. Toate lucrurile astea le spun despre mine, în realitate le afirm despre clasa mea" (34).

Civismul său era fundat solid prin tot ceea ce făcuse pentru cultura românească și putea riposta cu mîndrie unui prieten neîncrezător, oscilant — în 1944 : „Prostule, i-am răspuns eu, șed de ani de zile în bibliotecă și scriu carte peste carte demonstrînd că nația noastră merită să respire sub soare, că avem mari literați, Eminescu, Creangă etc. Paginile mele colcăie de patriotism" (35).

Căci, de fapt, așa cum a mărturisit o dată, dacă avea vreo ambiție intimă aceasta era numai gloria literară : „Să fiu deschis. Dacă cumva vreo ambiție ascunsă mă încîntă cu relativa rezonanță a numelui, apoi numai literatura dă adevăratele și durabilele satisfacții" (34).

Ipostaza de *profesor* e mai puțin reprezentată în „cronicile" sale. O idee aparent banală, de o însemnătate capitală însă pentru un artist, va fi mereu reluată, de la începutul activității sale și pînă la ultimele „cronici ale optimistului" din „Contemporanul", va fi privită din toate unghiurile posibile, sub toate aspectele : raportul între literatură și viață. Și mai semnificativ decît orice este sensul pe care-l dă Călinescu izolării temporare, metodice, necesare artistului : „Turnul de fildeș, de care se sperie atîția, nu reprezintă deloc un refugiu, ci o atitudine necesară pentru observație, abstragerea înseamnă calmul laboratorului, indiferența e seriozitatea tehnicianului, iar arta conspectul umanității vii sub speța eternității" (36).

Însă profesorul Călinescu a fost totdeauna interesat în cel mai înalt grad de tot procesul de învățămînt și cultură — de la educația copiilor la racilele metodelor administrative, de la necesitatea bibliotecilor publice la apărarea artei naționale meșteșugărești autentic țărănească, de la problemele de limbă și stil la relațiile între generații de scriitori etc. — toate, din dorința formării unor personalități puternice și originale, în stare a contribui la propășirea și gloria culturii românești.

Călinescu știa să fie profesor în cel mai adînc sens al cuvîntului: să descopere o vocație latentă, să îndrumeze cu grijă primii pași, să indice o cale posibilă de dezvoltare, să dea o încredere reală, bazată pe potențe existente, apoi, poate cel mai important lucru, să evite tutela stînjenitoare, să îndemne la libertate.

Iată, în acest sens, o neasemuită pagină de reflecții asupra necesității unor mari profesori, ctitori de școli ai unei mari culturi : „Cine învață acasă rămîne un autodidact. Acasă poți doar citi (asta e altceva)... Însă cultura nu e sinonimă cu lectura. Azi prea mulți sînt aceia care citesc acasă, producîndu-și o confuzie în cap, caracteristică prin falsă erudiție, amestec de ingrediente culturale și deficiența judecății și a sentimentului de valoare. Cultura înseamnă disciplină a minții, o formă de funcționare a creierului care se capătă numai prin exerciții laolaltă cu minți orientate și experimentate.

Cartea e doar un mijloc, uneori nu chiar cel mai fericit. Și trebuie să adaog că în orice ramură de activitate, cultura este încorpo-

rată în persoane, încît a te instrui și cultiva fără a lua contact cu persoanele prin care se exprimă cultura este autodidacticism. De pildă : Cum ai să-nveți să-noți după carte sau după corespondență ? Cum ai să devii chirurg, citind acasă, fără a asista la disecții și fără mai ales a urmări tehnica unui mare chirurg ? Cum poți deveni actor, fără a vedea actori jucînd și fără a-i întreba ? Orice mare om de cultură a devenit astfel nu prin citire de cărți, ci fiind elevul cuiva. A fi *elev*, ăsta e sensul școalei și al Universității și este evident că nu poți fi elevul cărților care sînt simple abstracții.

Poți răscoli toate rafturile bibliotecii, poți devora pe filozofi, dacă n-ai văzut o dată pe un gînditor, gîndind tare, nu devii filozof. Știau ei grecii antici ce știau cînd se strîngeau în Academii ca să dezbată idei generale... Și am să mai spun ceva. Poți citi pe urmă cît pofțești, esențialul e să-ți așeze cineva inteligența cînd e mintea fragedă. Așa face moașa care potrivește cu mîinile capetele moi ale celor noi născuți. Fără ea am avea toți țeste pătrate" (37).

Dacă vom reconsidera acum, din această perspectivă, — fie și numai schițată ! — autodefinirea, poate de o clipă dar, devenită aproape clișeu, vom conchide firesc că mizantropia călinesciană este ori momentană, ori metodică, oricum însă are un sens profund umanist. Căci „ce înseamnă aceea mizantrop ? A urî oamenii ? Dar ar însemna a mă urî pe mine însumi, întîi de toate ! Un singur lucru e adevărat : nu-mi plac unii oameni vii, și mă simt bine în tovărășia cărților" (38). „Eu sînt ceea ce se cheamă un intelectual : mi-a plăcut totdeauna să gîndesc slobod, am avut și am un cult deosebit pentru filozofi, iar Kant, Hegel, Schopenhauer, Bergson, Croce și alții din familia lor sînt prietenii meditațiilor mele" (39).

Înseamnă aceasta că G. Călinescu nu iubea oamenii, nu-l interesa viața ?! Nicidecum, evident ! „De la o vreme, însă, — notează el în continuare — cărțile au început a mă plictisi și ele. În fond, niciodată n-am văzut în carte litera tipărită, am citit cum aș fi privit pe o fereastră, cu ochii înfipți în viață" (38).

Însă avea convingerea că viața trebuie privită de departe, de la înălțime, pentru a căpăta o perspectivă filozofică asupra ei, ca și credința că viața diurnă, contingențele, contactul prea des ni-i pot face nesuferiți pe oameni : „Vreau să fiu singur ca să iubesc oamenii" (40) — medita odată aforistic ; pentru ca să-și nuanțeze apoi gîndul solidarității umane, atribut al omului : „Cea mai mare eroare este de a crede că singuraticul e singur. Singuraticul e totdeauna înțeles de alți singuratici, încît trecînd peste determinațiile de timp și spațiu există o adevărată republică a solitarilor" (41).

A fost învinuit deseori nu numai de mizantropie, dar și de vanitate, irascibilitate, poză, nesinceritate. Somat cîndva prietenește de redacția pe care o conducea să-și alcătuiască o *auto-fișă*, nu s-a sustras consensului unanim și și-a schițat cîteva trăsături avînd aerul că „recunoaște" cînd de fapt „explica" : „E autoritar, hotărît a nu ceda o iotă din hotărîrile lui, plin de amor propriu și iritabil din te miri ce. Te prinzi că mîine trîntește ușa și nu mai vine. Umoare inegală. Azi ama-

bil şi modest cu toată lumea, mîine posac şi aspru în vorbire..., entuziasm nealterat deşi cu crize de descurajare... E lucid chiar cînd se supără. E sincer, direct în vorbă, cu oroare de clişee şi prudenţă, şi fiindcă e prea ingenuu pare disimulat" (42).

A dorit nestrămutat — şi a spus-o de nenumărate ori! — să devină „scriitor poporan", anonim: „Ironizam pozele divine ale atîtor „titani" şi visam un artist anonim, absorbit în operă, pînă la dispariţă, creînd, ca un vechi arhitect de bazilici, fără semnătură" (43). Şi cu toate acestea, altădată, cochetînd cu ideea reîncarnării, n-ar fi vrut să fie, în altă viaţă, „nici chiar Michelangelo. Aş dori să fiu tot eu" (44). Dar poate c-ar trebui să conchidem şi noi despre G. Călinescu cu aceleaşi cuvinte pe care Paul Valéry le-a scris în onoarea lui Albert Thibaudet: „Tout homme qui vaut est un système de contrastes heureusement assemblées."

Căci, în definitiv, originalitatea geniului călinescian constă tocmai în curajul, voinţa şi puterea de a fi el însuşi mereu, în oricare manifestare de viaţă sau operă artistică.

BIBLIOGRAFIE

1 Vezi şi Dumitru Micu, *Începuturile*, „Viaţa românească", 6/1965 (Omagiu lui George Călinescu), p. 50 şi urm.
2 *Contemporanii*, „Contemporanul", 17 ianuarie 1958.
3 Toate în „Viaţa literară", anii 1927, 1928, 1929.
4 *Despre critică şi critici*, „Sinteza", 3—4 (iunie—iulie), 1927.
5 *Generaţia vindicativă*, „Adevărul literar şi artistic", 28 oct. 1934.
6 *Din carnetul unui critic*, „Universul literar", 8 iulie 1928.
7 *Criza criticii*, „Vremea", 10 aprilie 1930.
8 *Despre ratare*, „Adevărul literar şi artistic", 3 aprilie 1938.
9 *Răspuns telefonic la o anchetă...*, „Contemporanul", 11 aprilie 1947.
10 *Fondul creaţiei*, „Naţiunea", 5 martie 1948.
11 *Ipocritul*, „Contemporanul", 1 martie 1957.
12 *Dintr-un jurnal întrerupt*, „Vremea", 25 iunie 1944.
13 *Romanul şi viaţa modernă; Sport şi literatură; Poezie şi cinematograf* ş.a.
14 *Bogăţiile noastre*, „Contemporanul", 31 oct. 1958.
15 *Extemporal*, „Lumea", 24 martie 1946.
16 *David şi Goliath*, „Adevărul literar şi artistic", 25 iulie 1937.
17 *Despre mizantropie*, „Contemporanul", 22 febr. 1957.
18 *Mihai D. Ralea (Divagaţii)*, „Gîndirea", 1928, nr. 10.
19 Răspuns la *Însemnări* (p. 8), „Adevărul literar şi artistic", 5 iunie 1932.
20 *Natataiune, box, motociclism*, „Adevărul literar şi artistic", 22 mai 1932.
21 *Box*, „Adevărul literar şi artistic", 29 mai 1932.
22 *S-o luăm de la epidermă*, „Adevărul literar şi artistic" 12 iunie 1932.
23 *Tekirghiol—Eforie*, „Adevărul literar şi artistic", 7 august 1932.
24 *Pe plajă*, „Adevărul literar şi artistic", 14 august 1932.
25 *Recreaţie aforistică*, „Contemporanul", 22 martie 1957.
26 *Despre frumuseţe*, „Contemporanul", 28 august 1959.
27 *Frumuseţea geniului*, „Contemporanul", 19 februarie 1960.
28 *Despre natura lucrurilor*, „Contemporanul", 15 noiembrie 1963.
29 *Cîinii*, „Naţiunea", 18 aprilie 1947.
30 *Un filozof al vanităţii*, „Adevărul literar şi artistic", 21 iunie 1936.
31 *Afacerea Skoda*, „Adevărul literar şi artistic", 3 aprilie 1933.
32 *Politica studenţilor*, „Naţiunea", 27 martie 1946.

33 *Despre libertatea de conștiință*, „Adevărul literar și artistic", 26 martie 1933.
34 *Politică și politică*, „Națiunea", 28 iunie 1946.
35 *Falsul burghez*, „Tribuna poporului", 9 noiembrie 1944.
36 *Scriitorul și viața*, „Vremea", 16 iulie 1944.
37 *Universitățile să se deschidă*, „Națiunea", 17 ianuarie 1947.
38 *Observații mărunte*, „Lumea", 19 mai 1946.
39 *Către cititori*, „Națiunea", 25 decembrie 1946.
40 *Meditații*, „Lumea", 17 februarie 1946.
41 *Congresul singuraticilor*, „Lumea", 2 iunie 1946.
42 *Auto-fișă*, „Națiunea", 1 dec. 1947.
43 *Comentariu la „Șun"*, „Vremea", 2 iulie 1944.
44 *Observații mărunte*, „Lumea", 19 mai 1946.

„LA CHRONIQUE DU MISANTHROPE"

RÉSUMÉ

L'auteur de cette étude vise à surprendre l'orientation et l'évolution intérieure de l'intérêt de l'écrivain roumain pour certains aspects de la réalité et l'importance qu'il donne, à diverses périodes, aux différentes questions, en considérant dans son ensemble la création artistique et l'activité sociale de G. Călinescu, telles qu'elles se reflètent dans son œuvre de publiciste pendant une quarantaine d'années, dans les revues littéraires et journaux politiques.

Il distingue en même temps qu'il définit, dans un esprit analytique et chronologique, quatre hypostases principales de l'artiste : celle de naturaliste, de moraliste (comme La Bruyère, etc.), de citoyen, de professeur (historien et critique littéraire, esthéticien).

Il insiste surtout sur le sens tout spécial, que l'écrivain a accordé à la «misanthropie» d'Alceste — nom dont il a signé une série de chroniques avant de se servir de celui de philologue alexandrin Aristarch, son pseudonyme constant. Le «chagrin noir» est souvent expliqué comme une crise de «mélancolie» que son amour des hommes a traversée à la constatation «qu'ils ne sont pas toujours tels qu'ils devraient être».

L'étude indique les traits fondamentaux du portrait intérieur de l'originalité du génie de Călinescu.

«ХРОНИКА МИЗАНТРОПА»

РЕЗЮМЕ

Учитывая все художественное творчество и общественную деятельность Г. Кэлинеску, отражавшиеся в его публицистических статьях, печатавшихся на протяжении почти четырех десятилетий в различных литературных журналах и ежедневных политических газетах, автор стремится выявить направленность и внутреннюю эволюцию

интереса писателя к определенным сторонам действительности, значение, которое он придавал тем или иным вопросам в различные периоды.

В духе строгого анализа, при соблюдении хронологического порядка выделяются и рассматриваются четыре основных формы проявления деятельности Дж. Кэлинеску *в качестве натуралиста* (*наблюдатель природы*), *моралиста* (как Ла Брюер и др.), гражданина, профессора (историк и литературный критик, эстетик).

Особое внимание уделяется тому специальному смыслу, который писатель придает «мизантропии» Альцеста (чьим именем он подписал ряд рецензий, прежде чем взял имя александрийского филолога Аристарка), при помощи которой Дж. Кэлинеску выражал свою любовь к людям, в приступе «меланхолии» устанавливая, что «они не всегда являются такими как надо».

Автор дает, таким образом, *внутренний портрет*, *исходя из основных черт*, характеризующих оригинальность гения Кэлинеску.

„CRONICA OPTIMISTULUI"

DE

RODICA FLOREA

„Cu o filozofie stenică asupra omului, deci fără mizantropie, ci cu optimismul inocent și aprins, vom construi viitorul cel falnic" — răsună, avîntate și pătrunse de fiorul responsabilității, cuvintele cu care G. Călinescu își deschide cititorului paginile volumului *Cronicile optimistului*. Să fie aceste cuvinte o renegare publică a vastei sale activități jurnalistice anterioare, apărută sub titlul generic *Cronica mizantropului* și semnată Aristarc ? Cititorul avizat, reușind să desprindă din multitudinea de articole risipite în „Jurnalul literar", în „Lumea" și în „Vremea", în „Adevărul literar și artistic" ca și în „Tribuna poporului", „Națiunea" sau „Ecoul" aceeași filozofie stenică, înțelegere că nu e vorba de o renegare ci de o îndreptățită cuprindere laolaltă a două perioade de prezență publicistică, doar aparent antitetice. Căci, în fapt, falsul mizantrop de odinioară lupta să se smulgă „dintre algele lumii apatice de atunci" și era nu o dată „vehement și malign în cuvînt" tocmai pentru că privea lumea prin prisma unor concepții sănătoase și dorea cu ardoare să ajute biruinței noului. Cuvintele cu care G. Călinescu își începe prima sa „Cronică optimistă" (9 dec. 1955, nr. 49) sînt lămuritoare : „Scriam pe vremuri — își amintește scriitorul — o „Cronică a mizantropului", eu care sînt un iubitor de oameni. Sub această firmă, strecuram multe săgeți împotriva stărilor de atunci, scăpînd de cenzura redacțională sub cuvînt că „așa e el, mizantrop". Eu însă eram și sînt un optimist și mă bucur că „Contemporanul" îmi dă prilejul să-mi desfășor fără stînjeniri această particularitate a sufletului meu, care găsește în vremurile noi atîtea prilejuri de expansiune". Optimismul înnăscut, încrederea în viitor, exprimate ani de-a rîndul cu prudența și timiditatea omului care se teme de dezamăgiri, au izbucnit tumultuoase cînd și-au găsit puncte de sprijin inatacabile în ritmul înnoitor al vieții din patria noastră. E vorba deci de o continuitate ascendentă, de o desfășurare progresivă a unei atitudini principiale față de oameni și viață în genere. Convertirea mizantropului în optimistul și activul participant la construirea unei vieți noi de către

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, P. 715—726

popor, n-a fost o răsucire a eului interior, ci un reflex al saltului politic și social. Silit la solitudine, dar nu și la blazare, de o societate alcătuită strîmb, care nu-i permitea să-și zărească drumul, artistul și omul de știință G. Călinescu s-a simțit după Eliberare chemat și acceptat în mijlocul mulțimilor care-i îndreptățeau optimismul nativ. *Cronica mizantropului* îl dezvăluie ades pe intelectualul progresist, preocupat de responsabilitatea față de poporul și patria sa, atent la freamătul actualității și străduindu-se să desprindă sensul ei adînc, esența epocii. Prezența sa continuă în publicistică e un rezultat al concepției sale despre rolul de îndrumător și de educator pe care trebuie să-l aibă un autor autentic. „Omul de cultură adîncă — spunea G. Călinescu în „Jurnalul literar" în 1939 — trebuie să fie și un jurnalist în sensul bun al cuvîntului, adică un educator de minți". Nedispreţuind exprimarea gazetărească și socotind „că se pot spune lucruri foarte serioase în articole de gazetă" („Lumea", an. II, 1946, nr. 33) G. Călinescu și-a început în urmă cu 9 ani colaborarea în coloanele „Contemporanului", bucurîndu-și, săptămînal, cititorii cu cîte o „Cronică a optimistului".

Apropiată și anterior de problemele stringente ale epocii, publicistica lui G. Călinescu ia, în anii „Cronicii optimistului" un aspect politic și cetățenesc subliniat. Niciodată retras în vreun turn de fildeș, scriitorul este acum mai mult ca oricînd alături de masele muncitoare, integrat organic mulțimilor, uimindu-se și exultînd pentru fiecare realizare ce înseamnă o treaptă către cultura și bunăstarea generală a poporului. Conștient că a fi alături de popor în zbuciumul, în truda și mulțumirile cotidiene e o datorie pentru orice creator, G. Călinescu ține să-și rostească, răspicat și energic, convingerea cristalizată de-a lungul anilor. „Trăiește pe pămînt, în cetatea ta, cu oamenii vremii tale — îi îndemna pe confrați, la Conferința pe țară a scriitorilor din 1962 — acesta e singurul chip ca mîine să fii al tuturor cetăților. Surprinde esența prezentului, singura prin care vei depăși ziua de azi. (...). Construcția socialismului este pentru noi o problemă națională și a solicita scriitorului să fie un magistral incitator la fapte de ridicare a civilizației materiale și a culturii poporului român este a face apel la patriotismul său". Manifestîndu-și patriotismul, real și verificat îndelung, G. Călinescu se străduiește să fie artistul cetățean preconizat în propriile-i îndemnuri. Preocuparea, majoră, urmărindu-l și în poezie, poetul ia hotărîri exprimate limpede : „Către cetate zilnic deschide-voi o ușă, / și vatra curăți-voi de zgură și cenușă" (*Cu cei care muncesc*).

Toate scrierile sale din ultimii zece ani, și cu atît mai mult săptămînalla „Cronică a optimistului", poartă amprenta viguroasă a acestei integrări în viața cetății.

Vorbind adesea de necesitatea experienței jurnalistice pentru un scriitor și dînd el însuși un exemplu de participare permanentă și conștiincioasă în coloanele mai multor reviste și ziare, G. Călinescu realizează un ansamblu de scrieri, foarte diferite dar acordîndu-se într-un tot, care nu pot fi numite gazetărie decît la prima vedere. „Cronicile

optimistului" sînt, în aparență, articole de revistă, cu un profil și o întindere impuse de cerințele periodicului respectiv. Citite atent, caracterul lor deosebit se reliefează net, alarmînd, în sens pozitiv, receptivitatea, sensibilitatea și percepția intelectuală a cititorului. „Cronicile optimistului" (ca să ne limităm totuși la ele) se înșiră săptămînal ca niște perle de meditație și erudiție, învăluite într-o vibrație de poezie autentică, mustind de seva emoțiilor, a entuziasmelor, a reflecției liric-savante. Vaste, din punctul de vedere al ideilor vehiculate, dar lapidare căci se opresc la esențe, „Cronicile optimistului" alternează cele mai variate teme și subiecte. De la dezbaterea unor probleme acut-actuale, privind construcția socialismului și viața cetățenească, scriitorul trece în domeniul ficțiunii, compunîndu-și fișe caracterologice pentru opera beletristică, de la notele de lectură se avîntă în caracterizarea concis-cuprinzătoare a unor mari personalități din literatura universală, meditația aforistică face altădată loc unor vii discuții cu caracter aparent didactic, de cele mai multe ori polemic, în jurul unor probleme teoretice dezbătute în cercul specialiștilor. Într-o multitudine de formule adecvate, maxime, reportaje, dialoguri, poeme în proză, jurnal de călătorie, notații fugare etc. se manifestă, mereu străin de orice superficialitate și clișeu, strălucitul critic și istoric literar, esteticianul și omul politic, moralistul și sociologul, psihologul și omul de artă, ziaristul și poetul G. Călinescu.

Totalitatea cronicilor este colorată de avînt și înflăcărare datorită ponderei și frecvenței pe care o au articolele cu temă politică și cetățenească. În acest sens, poate fi grăitor un raport statistic: din 474 de cronici, cel puțin 135 sînt construite în jurul unor teme politice și arborează o atitudine civică netă.

Scriitorul s-a simțit îndemnat să depună în scris, de fiecare dată, mărturia participării sale afective la sărbătorile și bucuriile poporului său. Aceasta explică faptul că multe dintre cronicile cu temă cetățenească pot fi încadrate, cu prilejul unei încercări de sistematizare, în grupul celor pe care le numim, neutru, ocazionale sau festive. Nu rareori termenul, folosit îndeobște cu o ușoară nuanță minimalizatoare, s-a dovedit impropriu. În cazul lui G. Călinescu cu atît mai mult, personalitatea sa artistică imprimînd acestor articole amprenta originalității și o valoare intrinsecă. Saluturile cu care întîmpină aniversările Eliberării, sărbătoarea muncii, 1 Mai, aniversările înființării Partidului, precum și începuturile de an sau ziua femeii, sînt turnate în cadențe solemn-entuziaste, fără ostentație sentimental-exclamativă și într-un stil mai adesea sobru și curățat de orice exces metaforic, dar vibrînd de o emoționantă sinceritate patriotică. Unele dintre aceste articole „ocazionale" sînt prilejuri de retrospective dureroase și de antiteze între trecut și prezent, altele fac bilanțuri poetice cuceririlor poporului și elogiază munca. Se întîlnesc și adevărate poeme în proză, de o valoare artistică incontestabilă. Frumusețea patriei găsește ecou în inima scriitorului, care-i închină imnuri, cîntîndu-i bogățiile și prefacerile miraculoase: „Îmi place în țara mea iarba grasă, care crește pe povîrnișurile dulci ale munților,

în pîlniile din regiunea muntoasă, și îndeosebi acelea din Maramureș și Moldova de nord, pe unde turmele de oi și cirezile de vaci par nemișcate ca niște flori albe pe un chilim verde. (...). Cîmpiile negre ale Bărăganului arate cu tractoarele mă umplu de admirație, știind că aruncînd asupra acestei întinderi de înfățișare cenușie și stearpă boabele de grîu vor ieși holdele și spicele. (...). Am văzut la o gospodărie de stat, lîngă mare, un lucru neașteptat. În niște mari îngrădituri, parcă de grădini, creșteau flori albe. Păreau chiparoase, crini. Mi-am zis : este o seră. În apropiere se vedea un loc pe care creșteau cu miile astfel de flori mirifice, de o candoare superbă. Cu mirare am aflat că ne găseam la o rățărie și că florile erau pur și simplu rațe, crescute spre a fi comercializate. (...) Îmi plac de asemenea povîrnișurile munților stîncoși, feliile de piatră sau încolăcirile ca de viscere ale rocii, fie în urma întăririi drojdiei oceanelor primordiale, fie a răcirii lavei clocotite. Cu stînca ridicăm podurile și taluzurile, punem temelia țării noi (...). Avuțiile noastre nesecate sînt ascunse în piatră, apă, țarină și le descoperă numai poporul cu mintea ageră și mînecile mereu suflecate" (*Bogățiile noastre,* 31 oct. 1958, nr. 43).

Pasiunea gnoseologică, coordonată caracteristică întregii opere călinesciene, se manifestă și în cele mai simple împrejurări. Un număr de reportaje mărturisesc dorința scriitorului de a adăoga informației căpătate prin intermediul lecturilor o experiență directă în ceea ce privește procesul muncii sub diverse aspecte. O vizită în „Uzinele metalurgice 23 August" solicită atenția încordată și curiozitatea omului de știință dublat de omul de artă, nerăbdător să înțeleagă și să-și explice în detalii ceea ce i se înfățișează ochilor, precum și să unească notațiile concrete și aparent aride cu traducerea plastică a celor văzute. Reportajul, înaripat, este, de fapt, după cum îl intitulează chiar G. Călinescu, *Un imn al muncii,* compus după ce a ascultat urletul autentic al sirenelor și „izbirea ciocanelor" și a stat să-l lumineze „pîlpîirea flăcărilor". Denumirile tehnice se întretaie cu metafore, cu impresiile picturale ale unui ochi avid și exersat, care știe să surprindă pitorescul și ineditul. Privind cu interes proaspăt „metamorfozele fierului", scriitorului, dotat cu o imaginație incandescentă, i se pare că distinge în înfățișarea buloanelor „niște tibii monstruoase", o osie e „ca un trunchiu de copac gros", mormanele de lingouri iau înfățișarea unor „batoane de ciocolată care se vor lamina", cubilourile se transformă în „țevi de orgă", un cazan electric capătă proporțiile unui „templu al Vestei" — iar cuptoarele basculante închipuie, ca în basmele cu uriași, „niște tingiri colosale cu jghiab" (*Un imn al muncii în cinstea Congresului,* 23 dec. 1955, nr. 51 și *Schimbul de onoare,* 30 dec. 1955, nr. 52). Uimirea și încîntarea scriitorului în fața mașinăriilor complicate domesticite de oameni, precum și în fața recentelor zidării, impresionante prin masivitatea și grandoarea arhitectonică, sînt un mod de expresie al mîndriei patriotice care pulsează în paginile acestor reportaje. Cunoașterea oamenilor în procesul muncii îi cimentează optimismul : „Cu astfel de oameni isteți și zeloși, în acest climat al muncii socialiste, vom face orice". Peregri-

narea prin uzine are acest scop mărturisit: cunoașterea poporului. „Vreau să înțeleg omul nou — exclamă scriitorul. Știam și simțeam de mult că există, acum îl caut pe șantiere și el mi se dezvăluie" (*Omul nou*, 6 ian. 1956, nr. 1). Sensibil la chemările cetății, G. Călinescu e conștient de rolul intelectualității în construirea vieții noi și-și manifestă ostilitatea față de contemplarea pasivă și sterilă: „Există o muscă la arat — amintește scriitorul vechea fabulă — să ne ferim a deveni o muscă pe mașini, adică niște intelectuali aplaudînd de departe truda oamenilor care construiesc o rînduire nouă, amuzîndu-ne ca de un spectacol inedit" (*op. cit.*). Avînd datoria să ocolească oglindirea searbădă și deci neartistică a vieții noi, scriitorii trebuie să nu se mărginească la cuprinderea în viziunea lor a ineditului plastic, a decorului, fie el uzină, cîmp, laborator etc., ci să pătrundă la esență, care e sinonimă în acest caz cu sufletul omului nou. Sufletul nou, de care vorbește, „nu stă în șapca de muncitor, important este procesul moral latent care trebuie surprins." (*op. cit.*) Aceste îndemnuri sever-serioase îl arată pe G. Călinescu preocupat de cele mai acute probleme ideologice contemporane pe care le aplică, restrîngînd aria, dar cu profitul adîncirii sensurilor, la domeniul artei și culturii.

Umanist al epocii socialiste, G. Călinescu este în mod activ atașat de colectivitate, poetul „vates", vestitor și cronicar al înfăptuirilor și progresului poporului său. Calitatea de deputat în Marea Adunare Națională îi incumbă îndatoriri sporite, după cum îi oferă prilejuri multiple de a se apropia de oamenii noi și de a percepe procesul de transformare a satului socialist. Multe din cronicile sale, dintre care spicuim titluri ca: *Electorale, Carnet de candidat, Pentru alegerea celor mai buni, Întîlniri cu alegătorii, În circumscripția mea, Ca deputat și cetățean* etc. vădesc seriozitatea și exigența cu care G. Călinescu își privea efortul de a răspunde încrederii celor ce l-au ales reprezentantul lor. Notele din acest adevărat carnet de deputat sînt expresia capacității de observator realist al cotidianului, al concretului, capacitate unanim recunoscută lui G. Călinescu. În satele din circumscripția sa vizitează școlile, minunîndu-se de copiii care citesc „îngerește", intră în casele oamenilor ca să vadă cum trăiesc și se bucură cînd constată — ca semne ale vremurilor noi — „lumină, curățenie, rînduială, bunătate", contrastînd violent cu mizeria de altădată, îi place să umble pe cîmpurile arate de tractoare, să intre în grajdurile cooperativelor agricole de producție, să observe înnoirile dar și să sesizeze, cu ochi atent și grijuliu, lipsurile. Bilanțul acestor contacte cu viața țăranilor din circumscripția sa îl îndreptățește să afirme cu încredere și mîndrie: „Am temeiuri să admir mai mult progresele noastre decît cele mai superbe culturi mecanizate din regimurile capitaliste. Gîndiți-vă! Sute de ani de robie (...) și deodată, izbăviți de bicele ignoranței și ale sărăciei, trecem la agricultură colectivă înaintată". Chiar cînd e patetică, fraza lui G. Călinescu nu sună grandilocvent, bombastic, iar o metaforă ca cea din fraza: „Am ridicat ziduri de piatră așa de trainice și înalte încît așezarea acoperămîn-

tului nu mai pune pe gînduri pe nimeni" (*5 martie*, 3 martie 1961, nr. 751) îi reprezintă firesc, cu o ciudată concretețe, cititorului, imaginea de edificiu grandios și indestructibil al construcției socialiste.

Unele teme cetățenești, cu caracter ocazional, sînt pentru scriitor punctul de plecare la incursiuni în istorie sau, cel mai adesea, în istoria literară. Restituirea tezaurului „Cloșca cu pui" îi oferă posibilitatea unor informări erudite referitoare la Odobescu (22 iunie 1956, nr. 507), o aniversare a înființării Partidului e întîmpinată cu o cercetare serioasă de studii și documente privind luptele clasei muncitoare (4 mai 1956, nr. 500), o sesiune academică îi amintește de scriitorii nedreptățiți de regimurile trecute, rămași „la porțile Academiei" și-i dă posibilitatea să sublinieze că: „Regimul nostru a dat legitime reparații numind post-mortem personalitățile care au stat altădată la porțile Academiei. E ca și cînd — conchide metaforic scriitorul — le-ar fi strigat de peste rîul Lete" (6 iulie 1956, nr. 509).

Aniversarea nașterii lui Lenin o salută cu un gest concret: studiază și comentează volumul *Lenin despre cultură și artă*, insistînd asupra articolului: *Organizația de partid și literatura de partid*. Apreciind ideile lui Lenin despre rolul fanteziei, despre antischematism și inițiativă personală, despre stîngism și proletcultism etc. drept „idei adînci, delicate și clare", G. Călinescu reține, ca fiind de importanță primordială, ideea necesității angajării scriitorului alături de partidul clasei muncitoare (20 aprilie 1957, nr. 498).

În jurul misiunii cetățenești a scriitorului, G. Călinescu a închegat mai multe cronici, colorate alternativ de îndemnuri avîntate, de teoretizări avizate sau de tăișuri polemice. Responsabilitatea scriitorului este o idee care revine, exprimată stăruitor în articolele sale. Percepînd arta scriitorului ca pe o muncă serioasă și utilă, își pune legitima întrebare cui trebuie să-i folosească această muncă, pe cine trebuie ea să servească, și își răspunde fără ezitări: „Noi care de fapt sîntem niște muncitori și am primit de la clasa muncitoare ceea ce nu visase nici Galileu, nici Mozart, să fim alături de ea în sforțările ei pentru o lume nouă, către pace, să fim alături de singura clasă care ne înțelege și ne prețuiește, adică mai presus de toate să fim devotați cauzei poporului muncitor, să fim leali călăuzitorilor lui".

Exprimată consecvent, ideea responsabilității plenare a artistului față de poporul și epoca sa devine un leit-motiv care se desprinde net pe fundalul multicolor al „cronicii optimistului", iar îndemnurile se repetă pline de gravitatea înțelegerii. „Trăim vremuri mari, să ne silim a fi pe măsura lor — răsună apelul hotărît a lui G. Călinescu. Opera trebuie sucită și bătută cu sîrguință pe nicovală". Responsabilitate înseamnă, pentru scriitor, sinceritate în ceea ce scrie și fără de care „chiar aripile geniului nu-l pot ridica un metru de la pămînt". Conformismul facil îl indignează, ca și „alinierea fără tumult interior, navigația pe apele liniștite ale truismelor". Creația e sinonimă pentru G. Călinescu cu flacăra, chiar dacă aceasta face și fum. „Eu unul prefer pe scriitorul patriot înflăcărat de construcția socialistă, chiar făp-

tuind unele greşeli (amendabile în traiectoria operei lui), impecabilului placid" (*Misiunea scriitorului*, 26 ian. 1962, nr. 4).

„A fi de folos poporului" este, în ultimă instanţă, preceptul civic şi moral după care se conduce G. Călinescu, atît în propria sa creaţie beletristică, cît şi în publicistica sa. O preocupare continuă este aceea de a educa gustul publicului pentru frumos, pentru adevăratele valori artistice. Majoritatea cronicilor sale sînt axate pe teme de artă, critică literară, teorie şi estetică, istorie literară naţională şi universală. Modalităţile de tratare ale acestor subiecte multiple sînt, la rîndul lor, foarte variate. Dar fie că au aspectul unor note de lucru, de adaosuri informative la biografia şi creaţia unor scriitori, sau a unor „causeries" strălucind prin vervă şi asociaţii inepuizabile şi imprevizibile, fie în forma unor dialoguri între profesor şi discipol, cu caracter didactic în sensul major al cuvîntului, sau a unor definiţii aforistice, fie adoptînd formula unui jurnal cotidian de călătorie de studii, în stil nervos şi sacadat, sau a unor fişe caracterologice, a unor portrete cu sens generalizator, cronicile consacrate chestiunilor de artă, limbă, literatură, cultură în genere, sînt, la un loc sau luate în parte, nişte eseuri concentrate, ocolind ariditatea, dar avizîndu-l pe cititor asupra informaţiei vaste a autorului. Această informaţie erudită nu este afişată ostentativ, e de cele mai multe ori subînţeleasă, dar se simte ca o prezenţă continuă. Unele aniversări şi comemorări sînt doar pretextele unor asemenea contribuţii valoroase la istoria şi critica literară, cronicile respective fiind străine de orice aer convenţional. Articolele privind literatura noastră, clasică (*„Contemporanul", Mihail Sadoveanu, Caragialiene, Eminesciene, Delavrancea, Scriitorii şi Unirea, Eminescu, Şt. O. Iosif, Marginalii la clasici, Al. Davila, Eliade fantezist, Eminescu şi contemporanii săi, Titu Maiorescu socialist!?, Ion Creangă şi Ch. Perrault, Ion Creangă* etc.), modernă (*A murit Camil Petrescu ?, Chendi, Paul Zarifopol, Omagiu unei soţii, Ion Barbu* etc.), sau contemporană (*Ceva despre poezia M. Banuş, Stele în vîrful degetelor, La săptămîna poeziei, Omul nou în poezie, Tudor Arghezi şi 1907, Mihai Beniuc, N. Labiş, La un volum de poezii, Un tînăr poet* etc.) ca şi incursiunile în literatura universală (*De vorbă cu Publius Ovidius Naso, Ceva despre Flaubert, Dante şi Don Juan, Bimileniul Ovidiu, Din caietul unui scriitor islandez, Maxim Gorchi, Ceva despre Brecht, Jules Verne, Literatura pentru copii, Franz Mehring, Gogol, Voltaire, Dostoievschi şi Tolstoi, Electra, Pico della Mirandola, Un poet spaniol* etc.) oferă cititorului satisfacţia unui intelectualism fin, adînc, dar pe deplin accesibil.

Fiindu-i străine gratuităţile, rutina, locurile comune şi banale, G. Călinescu scrie „cu miez", tratîndu-şi subiectele cu seriozitate şi dăruire ştiinţifică, tonic şi sever totodată. Sever, deoarece nu îngăduie şi nu-şi îngăduie superficialităţi, ci e un veşnic căutător al sensurilor adînci şi ascunse explorărilor de suprafaţă, tonic deoarece, fără a face nici o concesie vulgarizării, tratează probleme de strictă specialitate într-un fel care, în loc să descurajeze pe cititorul, mai mult sau mai puţin profan, îl antrenează, suscitîndu-i interesul, educîndu-l, elevîn-

du-l. Varietatea și alternarea continuă a temelor și a modalităților de tratare favorizează menținerea unei atenții vii din partea publicului. De la „causeries" strălucitoare, în manieră sainte-beuve-iană, în care încearcă familiarizarea, la diapazon înalt, a cititorului cu unele aspecte de artă contemporană (*Idei despre artă, Despre muzică, Realitate și himeră, Teatru violent, Abstracționismul muzical, Probleme de pictură* etc.), scriitorul trece la teoretizări dialogate în jurul unor chestiuni vitale pentru arta și cultura universală, luînd astfel parte la dezbateri publice (*Naturalism, Idealism, suprarealism, Ce este clasicismul ?, Ideea de clasă în basm, Probleme de poezie, Rostul criticii, Esența realismului, Moștenirea literară, Documentare. Periodizare, Realismul, Probleme ale folclorului, Ce este realismul ?, Despre măiestrie și metaforă, Ideile în literatură, Marginile extreme ale realismului* etc.). Aria de idei este inepuizabilă, după cum inepuizabile sînt și modurile de a aborda o temă. Despre Molière găsește prilejul să comunice opinii de estet și critic literar într-o manieră deosebită. Pornind de la celebrele personaje moliereștí : Harpagon, Alceste, Tartuffe, G. Călinescu filozofează cu abundente și pline de substanță implicații și explicații literare și sociale pe marginea unor trăsături caracterologice, unor tare morale, general-umane sau restrînse la epoci și clase sociale.

Excursiile de studii îi îngăduie să fixeze în pagini ce par creionate în goana autobuzului, amănunte sugestive în legătură cu ambianța și mediul în care s-a format personalitatea unor scriitori români. Aceleași jurnale de călătorie devin alteori un ghid prețios, saturat de asociații și aprecieri competente asupra monumentelor istorice presărate din belșug pe cuprinsul patriei, vestigii de artă a căror valoare îl fac să exclame cu mîndrie patriotică : „Nasc și la noi monumente!"

Vizionarea unor spectacole în teatrele din capitală îi dă prilejul să unească originale și substanțiale impresii de cronicar dramatic cu discuții despre funcția socială, de instruire a maselor, pe care o are teatrul (*Teatrul nou, Fiul libertului, Despre arta actorului, Teatru violent, Anti-piese, Spre marele teatru, Despre teatru, Teatrul* etc.

Notele de lectură — numeroase — vădesc preocupările multiple ale unui enciclopedist de înaltă clasă intelectuală, cunoscător al celor mai diverse domenii de cultură și avid să cunoască tot mai mult. Spicuind doar cîteva din aceste lecturi, fie că citește cu interes volume de proză și poezie contemporană, dînd judecăți asupra unor poeți ca N. Labiș, Al. Andrițoiu, V. Porumbacu, M. Banuș, M. Sorescu și mulți alții, precum și descoperind noi sensuri în ultimele culegeri de versuri ale lui M. Beniuc sau în romanul mult răspîndit pe glob al lui Zaharia Stancu, *Desculț*, fie că scoate din raft, pentru a le reciti, romane de George Sand, Jules Verne sau *Adela* lui Ibrăileanu, fie că întoarce curios paginile unui caiet de desen comentat al lui Tonitza sau răsfoiește reviste literare de la începutul secolului, cum ar fi „Cronica" lui Tudor Arghezi, fie că alternează poeziile senzualiste ale lui Saint-Amant, cu o carte despre *Les sociétés d'animaux* a unui anume Hachet-Souplet, director al unui institut de psihologie zoologică, cu o relatare a unei călătorii științifice scrisă de Darwin sau cu un reportaj al lui

Julius Fucik, se face observată și stăruie cu tenacitate la G. Călinescu străduința de a căuta înțelesul adînc și ascuns peste care alții trec cu ușurință. G. Călinescu cercetează totul, de la început, el însuși, fără a prelua judecăți și opinii critice de-a gata de la înaintași, combate tot ceea ce i se pare eronat sau anacronic în aceste judecăți. Scriitorul știe să pătrundă pînă la sîmburele adevăratei arte, să pună în valoare frumusețI literare ignorate, să dea o strălucire proaspătă unui vers sau unor pagini de proză, tocite de o prea îndelungată citare, cînd elogiul critic devine etichetă, ne mai trezind nici o emoție și învecinîndu-se cu stereotipia. Criticul de talent a știut să perceapă armoniile pure ale adevăratei poezii chiar atunci cînd se pierdeau într-un haos de zgomote antiestetice. Ochilor săi ageri nu i-au scăpat sclipirile autenticelor bijuterii literare. Concomitent, și tot spre slăvirea adevăratei valori artistice, a depistat și țintuit la stîlpul infamiei gratuitățile, artificiile, platitudinile, neîncetînd să-i îndemne pe scriitorii la care percepuse o vînă de creator la auto-depășire, la studiu migălos, la contactul fructuos cu valorile culturii universale. Textul spumos, alert, de o spontaneitate rafinată, nu lasă totuși nici o clipă impresia de improvizație deoarece, în fapt, totul se sprijină pe o argumentație solidă, care-l trădează pe omul de știință, pe cercetătorul de arhive și manuscrise, pe exploratorul de date autentice, la prima sursă. Stilul e vioi, dinamic, curgător. Pline de savoare, de vervă spirituală, alternînd entuziasmul înflăcărat cu umorul (adesea corectiv al unor avînturi pe care scriitorul le simte prea aproape de exaltare), severitatea profesorală cu ironia acidă, „cronicile optimistului" au totodată virtuți plastice remarcabile. Culoarea nu este însă niciodată excesivă. Adjectivul, epitetul, comparația se încorporează organic textului, luminînd din interior ideea. Argumentația e deseori sprijinită pe metafore de o rară proprietate și forță de caracterizare. Aspirînd spre cunoașterea adîncă a omului-scriitor și a operelor lui, G. Călinescu caută adevărurile neobservate, înecate în aparențe. Intuind personalitatea scriitorilor analizați, G. Călinescu le face biografia, reconstituind mediul și atmosfera în care s-au format, fiind atent la amănuntele concrete semnificative, făcînd observații de caracter și închegînd portrete, unele lucrate migălos, altele creionate, dar nu mai puțin expresive. Caracterizările se fac uneori în formule șocante, paradoxale, care stimulează judecata critică. Astfel își începe o cronică despre Creangă, declarînd că data nașterii lui nu are nici o semnificație — „Creangă mi se pare și tînăr, și bătrîn, poate că e în viață, sau poate că a trăit acum o mie de ani" —, continuă cu o afirmație deconcertantă — „Ion Creangă nu e un scriitor, cel puțin în înțelesul obișnuit" —, ca să ajungă la o concluzie emoționantă în înțelesul ei profund patriotic : „Ion Creangă e o expresie monumentală a naturii umane, în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuși, surprins într-un moment de genială expansiune. Ion Creangă este, de fapt, un anonim". *(Un monument al naturii*, 8 martie, 1957, nr. 10.)

Timbrul unic, specific, al unui creator este, de cele mai multe ori, ca o pecete definitorie pe o cronică erudită, concentrat într-o metaforă,

uluitoare prin puterea sugestiei. Despre Creangă, G. Călinescu spune, concis, că este „un monument al naturii. Cînd auzi rostogolindu-se cu tunete și ropote o cascadă, ce altceva poți face decît să asculți ?" (*op. cit.*). Indignat de „martorii insignifianți și obtuzi" care nu s-au priceput să lase ca mărturii despre viața lui Eminescu decît umile anecdote, G. Călinescu găsește o imagine sublimă pentru a defini puterea geniului : „Și totuși figura lui Eminescu se ridică pînă la cer dintre aceste oneste furnici, care au mers numai pe lîngă tălpile lui" (*Despre biografie*, 31 ian. 1958, nr. 4). Pe Delavrancea îl caracterizează lapidar, cu o severitate dreaptă, percepîndu-i însă valoarea : „E un orator popular, făcînd anume concesii spiritului străzii prin bombasticism, dar bătînd dintr-o aripă spre cer" (*Delavrancea*, 4 aprilie 1958, nr. 13). Scriind în repetate rînduri despre Mihail Sadoveanu, G. Călinescu a găsit de fiecare dată noi trăsături pe care le-a subliniat în metafore unice. Cronica scrisă la moartea marelui scriitor e un portret de o rară frumusețe, dovedind o sensibilitate puțin comună din partea autorului și o tot atît de neobișnuită penetrație psihologică. Cadențe grave, solemne, se înșiruie într-un grațios poem în proză, zguduitor și totodată avîntat : „A murit Mihail Sadoveanu" este cum ai spune : au murit Carpații, a secat Pontul Euxin. Nimeni nu te crede, fiindcă nu-i de crezut. Sînt monumente ale naturii care nu îmbătrînesc și nu mor, pe care dintele vremii nu le mușcă, cel puțin în marginile vieții noastre înguste, care nu poate îmbrățișa sensorial toată vastitatea istoriei materiei, cu nebuloasele, exploziile și revoluțiile ei" (*Mihail Sadoveanu*, 27 oct. 1961, nr. 43).

Arta de portretist a lui G. Călinescu se întemeiază pe o îndelungă și minuțioasă observație asupra vieții. Multe din cronicile sale sînt — ca rezultat al acestei observații concrete — închegări de caractere în genul moraliștilor francezi. (În „Cronica mizantropului" scriitorul inițiase și continuase în mai multe cronici succesive seria *Caracterelor*). Se reliefează, astfel, tipul parazitului, indolentul suferind de spleen și de oroarea de orice sforțare (*Leneșul*), ratatul, ipocritul etc.

Maximele și aforismele sînt și ele o exprimare a înclinării spre observație atentă și selectare a sensurilor generalizatoare, pe care o are scriitorul. Cele mai multe dintre ele sînt aplicate vieții contemporane, în speță unor probleme actuale de ordin politic și cultural. *Dialogul despre fericire* este deosebit de semnificativ, atît din punctul de vedere al justeții ideilor emise, cît și prin sugestiile autoportretistice. Tip dinamic, impulsiv, euforic, un solar care scrie că doar „*sub sole* sînt posibile muzica și orice artă", G. Călinescu socotea că „cea mai înaltă însușire a omului este voioșia", înțelegînd prin voioșie „acea putere minunată a sufletului care ne face să dorim mereu. Fericirea e sinonimă pentru scriitor cu înfăptuirea, cu creația, la care se ajunge cu sforțări și dureri. Fericirea nu este liniștea și lipsa oricărei sforțări, ci viața activă". (*Dialog despre fericire*, 20 iulie 1956). Aceste concepții înțelepte și tonice despre viață, muncă și societate, G. Călinescu și le-a exemplificat cu propriile lui fapte. „Cronica optimistului" sau, mai bine-zis, întreaga sa activitate publicistică, este și ea unul dintre exem-

ple. Neminimalizînd forma de exprimare publicistică şi neconsiderînd-o inferioară pentru un creator ci un act cetăţenesc util, în egală măsură, atît maselor cît şi artistului, G. Călinescu s-a integrat, prin intermediul ei, în viaţa actuală a patriei. În pas cu timpul său, G. Călinescu a fost un vizionar, sincer dăruit poporului, pătruns de înţelegerea epocii contemporane, apropiat de clasa muncitoare şi de partidul ei, un intelectual nou care a luat parte la realizarea comandamentelor epocii, prezent, cu entuziasm şi candoare juvenilă, la orice moment important din viaţa *Cetăţii*.

„Poetul acestor vremuri — răsună ca un testament literar ultimul său *Mesaj* (19 februarie 1965, nr. 8) adresat Conferinţei scriitorilor, — trebuie să stea cu picioarele şi pe şes şi pe munte, adică în prezent şi viitor, fiind combatant la cîmp şi universal în zona alpestră, sensibil la toate vibraţiile, într-un cuvînt, umanist".

„LA CHRONIQUE DE L'OPTIMISTE"

RÉSUMÉ

Après avoir commencé par présenter l'unité d'attitude devant la vie — optimisme et confiance dans l'humanité — existente dans toute l'œuvre publicitaire de G. Călinescu, l'auteur de l'article restreint son analyse aux *Chroniques de l'optimiste*. En abordant les thèmes et les modalités d'expression les plus variés, les chroniques de l'optimiste constituent, par leur idée fondamentale, un acte d'adhésion, précis et enthousiaste, à l'effort de notre peuple qui lutte pour édifier le socialisme et le communisme. Conçues dans la manière des essais, ces chroniques hebdomadaires envisagent alternativement des problèmes d'histoire et de critique littéraire, de théorie littéraire et d'esthétique; parfois elles sont consacrées à des thèmes civiques et politiques ou bien constituent des fiches caractériologiques en vue de l'œuvre littéraire.

Le sentiment de responsabilité de l'artiste citoyen vis-à-vis des foules qu'il veut instruire en leur inculquant le goût du beau, y est partout présent.

Après avoir passé en revue les différents groupes de chroniques, systématisés par idées, l'auteur conclut en montrant que l'activité de journaliste, déroulée ces dernières années dans les pages de la revue «Contemporanul», fait partie intégrante des manifestations de la personnalité créatrice de G. Călinescu.

«ХРОНИКА ОПТИМИСТА»

РЕЗЮМЕ

Начиная свою статью утверждением об едином отношении к жизни — оптимизм и вера в людей — характерном для всей публицистики Дж. Кэлинеску, автор статьи ограничивает свою задачу анализом « Хроники оптимиста ». Охватывающая самые

различные темы и художественные приемы, серия « Хроника оптимиста » является, по своей основной идее, очевидным, свидетельствующим о подлинном энтузиазме автора актом слияния с творческим] порывом] народа, его стремлением к построению социализма и коммунизма. Написанная в стиле эссе, эта еженедельная хроника посвящена то вопросам критики и истории литературы, то теории литературы и эстетики, она выдвигает и гражданские и политические темы или представляет собой очерки характеров, подготавливающие художественные произведения. Взятая в целом она раскрывает чувство ответственности художника-гражданина, отдающего свое творчество массам, которые он стремится воспитать, развить в них эстетическое чувство.

Группируя главы хроники в крупные разделы по принципу затронутых в них идей, автор подчеркивает в заключение, что деятельность Дж. Кэлинеску как журналиста в газете « Контемпоранул » последних лет является важным аспектом,в котором по-новому раскрывается творческая индивидуальность писателя.

ISTORICUL LITERAR

DE

MARIN BUCUR

Într-un raport asupra activității Școlii române de la Roma pe anul 1924—1925, redactat de Vasile Pârvan și citit din cauza bolii acestuia de către I. Bianu, printre cei trei „arhiviști" se afla și G. Călinescu, a cărui lucrare după primele luni de studii în bibliotecile Vaticanului și „De Propaganda Fide", era *Documente inedite de la Propaganda Fide* [1].

Plecase din țară cu un început temeinic de experiență și zel în arhivistica medievistică, pregătindu-se pe lîngă D. Onciul [2] și Ramiro Ortiz, profesorul de o rigoare matematică în cercetarea literară comparatistică. Acesta din urmă fusese „un mic reprezentat al metodei istorice combinată cu aceea estetică" [3] și de la el G. Călinescu a rămas „cu altă înțelegere a fenomenului literar" decît aceea pe care i-o putea da *Știința literaturii* [4].

Formația istorică în clădirea personalității lui Călinescu are o contribuție fundamentală, nu însă totală. Deși nu o dată, paradoxal, se exprima, nerecunoscîndu-se istoric literar, Călinescu s-a afirmat cu o operă de istorie literară și acesteia i-a dat prioritate în multitudinea preocupărilor sale intelectuale.

Arhivistica lui Călinescu deprindea de la Ortiz o metodă corelată celorlalți factori necesari studierii operei literare. De obicei, pînă atunci cele două metode — istorică și estetică — critică am zice noi — își disputau întîietatea și se excludeau reciproc. Pînă la Călinescu, istoriografia literară națională era un șantier imens început de pretutindeni și în fiecare moment, dar neridicat un edificu unic. Iorga croise

---

[1] În *Analele Academiei Române. Dezbateri.* Ședința din 11 iunie 1925, tom. XIV, 1924—1925, București, 1925, p. 139—142.

[2] *Rememorări* „Viața românească", an. XVIII, 1965, nr. 6, p. 20.

[3] G. Călinescu, *Ramiro Ortiz: Ediția Paradisului dantesc*, „Adevărul literar și artistic", an. X, 1932, seria a II-a, nr. 587, 6 martie, p. 7.

[4] *Ibidem.*

unul singur la începutul secolului, frapant prin viziune, concepție și spirit, rămas și el singular și irepetabil. Ovid Densusianu trecuse prin literatura veche aplicînd, mai mult o metodă decît o concepție, în derularea evenimentelor factorul cronologic. Opera sa reală de istoric literar se desăvîrșea în *Literatura română modernă* prin relevarea școlii ardelene și spiritului *modern* din întîia jumătate a secolului trecut. Cîteva articole prin „Noua revistă română" sintetiza într-o concepție alertă cu bun gust literar fenomenele interpuse între „literatura modernă" a secolului trecut și „modernismul" „Vieții noi".

Pe Lovinescu istoria literaturii îl interesează numai pe spațiul ei modern, după 1900 și prin estetica unui maiorescianism actualizat la „Sburătorul". În orice caz *Istoria literaturii române contemporane* rămîne una dintre sintezele viabile ale fenomenului literar românesc. Capitolul de literatură veche, „religioasă", beneficiase de un destin generos, prin *Istoria literaturii religioase* a lui Iorga și prin opera lui Cartojan *Istoria literaturii române vechi*, ultima ca o încununare a investigațiilor de aproape un secol în acest cîmp.

Pînă la apariția *Istoriei literaturii române* a lui G. Călinescu lipsise o concepție integrală asupra istoriei literare, pentru că cercetarea parțială împiedicase ieșirea spre marele orizont. Istoricii o împinseseră în istorie, criticii o abandonaseră. Criteriile nu se armonizau, direcțiile teoretice se împotriveau.

„O istorie a literaturii italiene trebuie să fie o istorie a Statului" (Una storia della litteratura italiana sarebbe una storia d'Italia), mărturisea categoric de Sanctis. O istorie literară românească, am adăuga în urma acestui exemplu, pe care Călinescu și-l așeza cu venerație printre maeștrii săi cu o radiație înaltă, se cuvenea să fie o adevărată istorie a românilor în ipostaza artistică. Istoria, filozofia, limba, geografia, geologia, formele ce caracterizează specificul național și delimitează o națiune nu sînt evitate. Criteriul estetic nu e la Călinescu o abstracțiune care se adaugă la celelalte. Prin estetic se urmărește reprezentarea noastră istorică, cosmogonia și geografia literară. Istoria literaturii este o istorie națională prin creație. Puncte de vedere precedente lui Călinescu substituiau creația criteriului etnic, social, ori o priveau în sine, ca o oglindă în care nu ai ce să așezi și să vezi. Criteriul estetic rămîne intangibil și unic, nu însă exclusiv. Ca istoric literar, Călinescu operează cu uneltele criticului și scriitorului. Istoria literară nu e profesiune, ci vocație descoperită prin cultură, e o artă a reconstituirii unei umanități prin cuvîntul artistic[5]. Într-un răspuns polemic în legătură cu apariția *Operei lui Mihai Eminescu*, Călinescu demonstra de ce exegeza sa critică este „o operă de istorie literară" și anume de demonstrație (aproape toată inedită), deoarece „studiază cultura lui Eminescu cu dovezi irefutabile și face pentru întîia oară tabloul întregii opere eminesciene, reconstituind fiecare proiect în parte, publicînd ceea ce se poate publica, stabilind izvoare și legături de filiațiune, urmărind informația istorică a fiecăruia, cînd e cazul",

[5] G. Călinescu, *O chestiune în fond generală*, „Adevărul literar și artistic", an. XIV, 1935, nr. 761, 7 iulie, p. 1—2.

deci „tabloul inspirației lui Eminescu" [6]. Istoria literară fără spirit critic dependent de judecata de valoare este un morman de cifre și de date culturale. Un critic mare poate face și istorie la fel de bună, un istoric tenace în pasiunile sale de bibliotecă, dar incapabil să formuleze o apreciere critică, devine bibliograf și inventarolog, nu o dată Călinescu lăsînd să se înțeleagă un primat al criticii și putința unei autonomii de cercetare : „E de prisos a spune că între critică și istoria literară nu-i decît un raport de contiguitate, nu și de necesitate".

Călinescu a profesat istoria literară ca scriitor și critic după cum scriitorul și criticul au solicitat nu o dată pe istoric. „Noțiunea de impresionist, cînd împodobește pe un istoriograf literar, ar putea părea epigramatică. Istoriograful, pretinde simțul comun, e obligat să aibă cunoștințe și judecăți, iar nu impresii. Nu suntem de această părere. Unde e judecată și cunoștință, impresia îmbogățește și înfrumusețează" [7]. Opera de istorie literară a lui Călinescu este operă de critică, erudiție, cultură, artă, de umanități, de caractere. Ca scriitor, istoricul literar nu romanțează, nu literalizează, nu compune subiecte de istorie literară, ca istoric literar, scriitorul nu se transformă în arheolog. S-a întîmplat în cazul lui Călinescu ca nici una dintre aceste preocupări să nu fie denaturată în folosul celeilalte. Fiecare dintre ele a cîștigat prin colaborare, nici una n-a cedat sau a devenit ultima chemată. În aceiași ani apar laolaltă cărțile sale beletristice cu cele de istorie literară. În concepția lui Călinescu nu există antinomii între scriitor și istoric literar. Aceasta din urmă ia fantezia scriitorului pentru a descoperi o lume, una este receptată senzual, alta este căutată ca în grotele Iordanului. Umanitatea are nevoie nu numai să fie scoasă la lumină ci și reînviată. „Ce n'est pas l'histoire de Port-Royal que j'écris..., c'est le portrait de Port-Royal que je fais : c'est son esprit que j'essaie de ressaisir..." [8], spunea Sainte-Beuve. Documentele de arhivă se circumscriu unei „istorii", „fiziologii", unor caractere și temperamente, lungului „cours de phisiologie morale", „istoriei naturale literare". O istorie literară de umanități, caractere, personagii de epocă prin scriitori, opere, creație, deci. Tîrziu, ocupîndu-se de o retrospectivă critică a lui Sainte-Beuve, cu o plăcere malițioasă descusu excesele de „metodă" ale criticului francez care îl conduseseră dincolo de critică, în caracterologie, morală, pretext de a exploata umanitatea artistic „ca un La Bruyère sistematic, lucrînd cu mijloacele științei", „renunțînd la invenție și la transfigurare" [9]. Călinescu dădu totuși primat istoriei literare, puse pe scriitor în slujba istoricului literar, făcu artă din istoria literară, dovedind virtuți rare materiei aride, o nouă arie de descoperiri ale umanului. Uză de același procedeu ca și Sainte-

[6] G. Călinescu, *Viața și opera lui Eminescu*, „Adevărul literar și artistic", an. XIV, 1935, nr. 757, 9 iunie, p. 1—2.

[7] Șerban Cioculescu, *G. Călinescu : Istoria literaturii române*, „Revista Română", an. I, 1941, nr. 3—6, p. 383—384.

[8] După G. Michaud, *Sainte-Beuve*, Hachette, Paris, 1921, p. 108.

[9] G. Călinescu, *Metoda lui Sainte-Beuve*, „Steaua", an. VIII, 1957, nr. 2, p. 45—60.

Beuve care i-a rămas, oricum, un maestru, dînd o *„Comedie umană"* românească, deşi la el, impresia noastră este că efectul literar a fost încorporat, dedus din arta de a concepe şi a clădi istoria literară, de a citi documentul : de a alege citatul, faptul de viaţă semnificativ. Călinescu face literatură prin istorie literară, nu abandonează istoria literară, încorporînd-o într-o literatură de caractere şi moravuri. Documentul de istorie literară este o fişă scriitoricească pe care o scoate din sertar. El susţine, cu un fel de scepticism disimulat, că istoria literară este o operă literară, deci creaţie, invenţie prin documente, un roman imens, dar niciodată n-o neagă. Căci, nota el, istoricul literar nu e specialistul netalentat, anticarul colecţionar de mărunţişuri şi curiozităţi. „Istoricul literar nu e numai un erudit care urmează a se ţine în curent cu materialele disciplinei lui, ci un artist interpretator" [10]. Istoria literară depăşeşte, deci, faza expoziţiei de informaţii seci, biografice şi a comentariilor pe puncte. Probitatea şi severitatea metodei de lucru, disciplina de arhivă, nu e diluată şi convertită în pseudoştiinţă. Artistul, adică criticul, nu surpă autoritatea istoricului literar, i-o afirmă, i-o relevă mai pregnant, în naunţe, îi cenzurează excesele pasiunii, intervine, devine un interpret, un comentator şi nu un simplu crainic al unei existenţe : „istoria literară este o istorie de valori şi ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întîi de toate să stabilească valori, adică să fie un critic". Inseparabilitatea istoricului literar de critic devine axiomatică. Unul îl întregeşte pe celălalt, îl descoperă. Istora literară este cîmpul de desfăşurare a spiritului critic în timp : „O istorie literară fără scară de valori este un non-sens, o istorie socială arbitrară" [11].

Scopul istoriei literare este de a lumina printr-o nouă conştiinţă critică geografia valorică a unei literaturi. Recepţia fiind prin individ este subiectivă. Ea trebuie *să creieze puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile* [12].

Explicaţia teoretică a atras comentarii neoneste şi încercarea de a reduce opera lui G. Călinescu la un capriciu al gustului său : *Orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă* [13].

Călinescu leagă şi înţelege prin obiectivitate autenticitate şi onestitate, căutînd să înlăture interpretările finaliste, scientiste, rigide, de tip crocean, ajunge însă şi la o reducere a istoriei la proiectarea noastră, la interpretare. Apărînd principiul personalităţii suverane a criticului, Călinescu nu recunoaşte o existenţă obiectivă a valorilor decît în măsura creării lor de către critici, deci a unui relativ kantian în materie literară. „În istorie şi mai ales în istoria literară nu există structuri obiective ci numai categorii, puncte de vedere" [14]. Nu neagă faptele, elementul ; o literatură romantică a existat, organizarea obiectivă aparţine după el criticului. Romantismul ca structură obiectivă

[10] Prefaţă la *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti, 1946, p. 9.
[11] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Bucureşti, 1939, p. 114.
[12] *Ibidem*, p. 113.
[13] *Ibidem*, p. 188.
[14] *Ibidem*, p. 110.

nu este decît opera unor personalităţi ca Doamna de Sthaël. Aş zice că G. Călinescu nu neagă faptul obiectiv că există o literatură ca atare, ci ideia de a porni aprioric de la conceptul teoretic literar ca de la un postulat, creaţia fiind o veşnică imprevizibilitate, ca şi viaţa, pe care fiecare critic o înţelege şi o explică subiectiv. Este un subiectivism în înţeles superior, de receptivitate a eului, printr-o umanitate concentrată într-o personalitate, „une subjectivité desinteresée", după expresia lui Knut Hamsum, citat satisfăcător de Sainte-Beuve. Subiectivitatea distantă şi elevată, subiectivitatea unui geniu care intuieşte mişcarea psihică umană verificînd-o prin experienţa culturii şi sensibilitatea gustului. Firește, apar subiectivisme de epocă, denaturări mărunte, opinii azi neacceptabile, acceptabile însă dintr-un alt punct de vedere. Subiectivitatea căzută în subiectivism a pătruns prin epocă, prin temperament şi în scrisul lui Călinescu, ducînd la eroare. Dar asta e altceva. Comentariul critic, incidental a suportat ecourile polemicii personale, precum şi influenţele ideologiei presante a epocii dinainte de război. Parcă ne-am aminti de acea scuză reverenţioasă la începutul unei prelegeri a lui Villemain: „Je ne veux pas mêler de polémique à ces entretien littéraires" [15].

La Călinescu punctul de plecare sau de finalitate poate să fie greşit, subiectivist, contravenind tradiţiei critice sau încă neînţeles, dar funciar istoria literară n-a fost confundată cu alte scopuri. Este o intangibilitate a fenomenului literar, o rămînere în zona esteticului şi excesele sînt de cele mai multe ori ale unui purism estetic. Delimitează în literatura veche culturalul de estetic, evită acceptarea iniţială a punctului de vedere impus prin tradiţie în critică, face tabula rasa, preia totul trecîndu-l prin oglinda sa critică. Opera sa de istorie literară de acum nu are un unic criteriu de selectare, o metodă. Formele de expresie critică sînt infinite, personalităţile literare nu se reduc la un numitor critic comun. Metoda critică a lui Călinescu se pliază de la un caz la altul în funcţie de operă. Erudiţia, portretul, descrierea, fresca, analiza de condiţionare a operei, altădată tratînd metacritic sau integrînd opera în epocă, comentînd-o ca formă a unei spiritualităţi luciferice nu arată în Călinescu un refractar metodic, un eclectic, ci o receptivitate elastică, deschisă" [16].

Propriu-zis nu se poate vorbi de o metodă istorică la Călinescu, ci de o antimetodă. Sfidînd canoanele şi principiile, a ieşit biruitor, cu preţul uneori al îndepărtării de obiect, dar nu al abandonării terenului de explorare a istoriei literare, rezultînd o operă de concepţie înaltă şi de o originalitate aleasă a unui spirit fin, rar, un monument pe care contemporanii cei mai comprehensivi ai lui Călinescu nu-l văzură decît ca literatură.

---

[15] Villemain, *Cours de Littérature françaises*, sixième ed., Bruxelles, 1852, p. 108.

[16] Horia Bratu, *Metoda istoriografului şi criticului literar*, „Viaţa românească", an. XVIII, 1965, nr. 6, p. 102.

„Operă de temperament mai curînd decît de metodă, ea e oricînd interesantă ca manifestare de impresionist, dar tot atît de amendabilă ca lucrare de știință" [17].

„«Istoria literaturii române» nu e o operă didactică în înțelesul fixat și obișnuit al tratatelor. Și nici una de știință. Un produs spiritual trebuie luat așa cum e el, în fizionomia lui particulară, chiar dacă supără principii, ori canoane prestabilite" [18].

Nu metoda primează, ci ideea de a descoperi operei de artă individualitatea sa distinctă. Unitate în acest caz ar fi însemnat uniformizare, schemă. Istoria literară a lui Călinescu alege formula periodizării pe „familles d'ésprit", într-un cadru cronologic mai larg, încearcă să găsească momentul istoric al fiecărui scriitor, pe grupări, aspirații, tendințe, sinteze.

O poziție extremă, de detractare a operei de istorie literară a lui Călinescu, deși tîrzie, cu o interpretare dogmatică pretins științifică, se află în seria de articole ale lui I. Vitner [19]. Diversitatea de criterii în analiza proceselor literare, după I. Vitner, este o „metodă vicioasă de lucru", care duce la „un insucces al întregului estetism și al întregului idealism subiectiv".

Însă concepția lui Călinescu schimbă optica despre natura și personalitatea istoricului literar, îl scoase din bucherismul intelectual, îi atribuie rosturile unei discipline de umanistică fundată prin muncă și prin talent critic și scriitoricesc. „Jumătatea de pas" făcută de istoria literaturii a lui Călinescu „de la istoria literară de pură erudiție la întîia istorie a literaturii române în înțelesul propriu" a însemnat un lung drum de sensibilizare și de viziune. Istoriografia literară a lui Călinescu concepe literatura română ca un proces în V, cum spunea T. Vianu, după concepția evoluționistă de desvoltare, diferențiat pe epoci, momente, individualități, școli, curente, păstrînd specificitatea fenomenului literar, dar corelîndu-l cu circumstanțele determinante. Scara de valori nu coboară în trecut, ci, progresiv, urcă spre căutarea unui necontenit desăvîrșit în viitor.

Procesul literar-istoric e un travaliu interior sudat și mobil. Valorile nu se scurg unele în altele și nu se așază întîmplător, arbitrar. Gradația valorică e și pe verticală și pe orizontală. Călinescu n-a ales ca principiu de elaborare un unic criteriu: tematic, cronologic. Valorile artistice nu trebuie scoase din cochilia individualității lor și nu trebuie reduse la unul din aspectele lor, din componentelor lor. De aceea, în istoria sa literară ai simțămîntul de complet, de cuprins totul. Arta sa este a descoperi momentele culminante cu un diagnostic

[17] Șerban Cioculescu, *G. Călinescu: Istoria literaturii române*, „Revista Română", an. I, 1941, nr. 7—8, p. 515—522.

[18] Mihai Ralea, *Istoria literaturii române de G. Călinescu*, „Revista Română", an. I, 1941, nr. 7—8, p. 512—515.

[19] *Opera de critică și istorie literară a d-lui prof. G. Călinescu*, „Contemporanul", 1948, nr. 81, 16 aprilie, p. 5—6 și nr. următoare.

sigur, fără ezitări care să fie prilejuit confuzii și alterări. Erudit și arhivist, nu transformă istoria literară în galerii de cărți, ci în galerie de personalități artistice. Istoria literaturii nu concurează Arhivele Statului ; documentația e implicită ; — ea concurează cu o istorie a trecutului, transpusă în planul literar. Incidental, i-au scăpat autori insignifianți, principial însă pentru Călinescu istoria literaturii nu este o listă cu epurații după gustul personal. Faptul că el admite din același „estetism" orice scriitor de limbă română, fără act de naționalitate, provoacă la apariția *Istoriei literaturii române* proteste turbate în presa oficială, preconizîndu-se „eficacitatea arderii pe rug a blestemățiilor ce pot primejdui ființa neamului" și a denunțului de „les natiune" [20].

Gustul a selectat valorile dar n-a exclus autorii. Harta unei literaturi este un *datum ;* ea nu poate fi pusă în discuție, șters un munte și uitat un fluviu. Călinescu a făcut însă cu totul altceva : a descoperit zăcăminte de valori poetice, începînd cu cronicarii pînă la Anton Pann, Ion Ghica, Grigore Alexandrescu, Filimon. Valoarea operei sale constă nu în întocmirea acestei hărți a literaturii române. Ea se întocmise minuțios mai înainte, iar adaosurile sale nu sînt de ordinul surprizei. Călinescu însă, ca istoric literar, a dat literaturii românești dimensiune interioară, a ridicat-o în sfera valorilor universale, a privit-o fără jena și obsesia provincialului literar, la nivelul egal al culturii mari. E o demonstrație a geniului creator al poporului românesc — al individualității sale artistice în concertul spiritual mondial. Apropierile permanente cu scriitorii străini, apelul la operele de circulație mărturisesc o corespondență spirituală, o identificare a motivelor, nu ecouri întîrziate și urme de influențe occidentale. Fenomenul literar e românesc de la Neculce și pînă la Blaga și Arghezi, nu de copiști literari. De pe înălțimile atinse de sensibilitatea și gîndirea artistică a lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Rebreanu, Sadoveanu, Camil Petrescu, Ion Barbu, Blaga, Arghezi, a cărturarilor D. Cantemir, spătarul Milescu, a lui Eliade, Hașdeu, Densușianu, Iorga, se poate privi și vedea altitudinile celorlalte spații spirituale. Solul românesc n-a fost un deșert spiritual în care au încolțit cîndva ideile occidentului, încît literatura noastră nu ar fi decît o urmare a unei misiuni culturale a străinătății. Concepția lui Călinescu afirmă cu o mîndrie lucidă că o „adevărată critică își stabilește scara de valori în cuprinsul literaturii sale (asta înseamnă tradiție)". Fundamentul, în cazul analizei unui scriitor, va fi în mod fatal, prin factorul geografic, tradițional". O literatură, spune Călinescu, este un cerc închis, un univers constituit, integral ca viziune, sensibilitate, expresie. Emisiunea judecății de valoare estetică are loc dinăuntrul acestei realități, raportarea și determinarea internă sînt implicite adevăratei critici...., nu e cu putință o critică fără perspectivă total istorică, deci tradiție" [21].

---

[20] Gh. A. Cuza, *Profanare scelerată sau act de demență*, „Cetatea Moldovei", an. III, 1942, vol. IV, nr. 1, p. 7—29.

[21] *Prefață* la *Istoria literaturii române*, Ed. Fundațiilor, București, 1941, p. 6.

Istoria literaturii este deci cuprinderea unui suflet colectic determinat etnicește, în continuă înaintare, manifestat prin individualități artistice. Călinescu a înțeles tradiția ca o continuitate spirituală, un lanț al valorilor, durata istorică a unei literaturi, la care nu trebuie să te întorci, ci pe care trebuie s-o dezvolți. Critica lui nu este etnicistă și nici eclectică, încercînd o infuzie a etnicului cu esteticul. Etnicul nu e o teză, iar esteticul o gratuitate. Valorile artistice au o dependență de timp și loc. „Oricît de spontane ar fi actele de creație, ele profită de experiențele trecutului și se produc mai bine în mediu tradițional". E vorba de o datare în complexul unei sensibilități, de o interpunere în circuitul valoric al unei nații.

Universalul e ipostazat, determinat în momentul său românesc. Călinescu a utilizat mult în istoria literară raportarea valorilor universale, paralelele, aluziile și trimiterile la literaturile mari, cu asocieri și apropieri destul de departe, bizare la prima vedere. Punctul de plecare este însă aici. Universalul uman există în spațiul nostru literar într-o expresie unică, nu în variante și ediții ulterioare. Literatura românească are o altitudine implicită, pentru că de pe vîrfurile ei se zăresc vîrfurile altor literaturi. Peisajul său se încadrează într-o geografie a universalului, nu se pierde ori dispare într-însa. Originalitatea valorilor artistice naționale se distinge prin apropiere, se verifică structural. Pînă la Călinescu, școala bună de comparatism românesc excelase prin studii parțiale, fără de care această „jumătate de pas" înainte n-ar fi fost posibilă. Literatura noastră comunică cu universalul prin marile conștiințe artistice, dar nu sărind de la o epocă la alta, ici și colo. Circuitul n-are oprire. Ca să utilizăm termenul lovinescian, *sincronismul* literaturii române cu cele străine există prin interferența lor în același punct : universalul uman. Este un sincronism de atitudini estetice, de realități, universuri. Mai mult decît atît, aceste paralele artistice nu se suprapun niciodată : se aseamănă, pornesc dintr-un singur punct al experienței umane, fără a se confunda una cu alta. Hamlet și Vitoria Lipan reprezintă o familie a eroilor centitudinilor febrile, Vitoria e însă pozitivă inițial, nu trece prin dilemele fiului regelui Danemarcei. Unul sfîrșește la capătul drumului, altul știe de la început, iar perseverarea provine din dorința de a se verifica și de a-și proba prezumția. Siguranța ei e anticipată.

Prin referința permanentă la literatura universală, Călinescu a făcut culturii noastre serviciul de a fi arătat nu cît am luat și datorăm, ci cît sîntem noi, aportul românesc la cunoașterea artistică a sufletului uman. *Istoria literaturii române, Viața lui Mihai Eminescu, Opera lui Mihai Eminescu, Viața lui Ion Creangă*, ultimele monografii, compediul istoriei literaturii române (în care anunța că va trata sintetic „și mai mult în latura pozitivă în scopul de a informa pe români și pe străini asupra contribuției noastre la cultura universală" [22],

[22] Prefață la *Istoria literaturii române*, Ed. fundațiilor, București, 1941, p. 8.

sînt demonstrații unice pînă azi că literatura noastră există de sine stătătoare, ca o realitate categorică în literatura universală. Orbita ei e clară și neconfundabilă. O realitate nu ca o oglindă în care se reflectă undele altor culturi, ci din care pornesc unde în afară. În viziunea lui Călinescu, fenomenul artistic românesc este circumscris integral și inseparabil literaturii universale. De la miturile poeziei populare și pînă la Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Rebreanu, geniul creator românesc dă o replică artistică valorilor universale. Umanitatea în proiectarea ei în absolut se recunoaște în literatura noastră într-una din ipostazele sale istorice. Universalul uman e determinat istoric într-un univers artistic clădit pe structuri psihice deosebite și deduse din seria nesfîrșită de valori literare românești.

L'HISTORIEN LITTÉRAIRE

RÉSUMÉ

L'orientation historique est fondamentale dans la formation intelectuelle de G. Călinescu. Il a commencé à se specialiser dans le domaine de l'histoire littéraire d'abord aux «Arhivele Statului» (Les archives de l'état) de Bucarest, sous la surveillance de D. Onciu, ensuite, aux cours et aux consultations du professeur Ramiro Ortiz, comparativiste et italianisant, enfin à «L'école roumaine» de Rome, sous la direction de Vasile Pârvan.

C'est le critère esthétique qui prime dans la conception de G. Călinescu sur l'histoire littéraire.

Sa conception tend à découvrir et à mettre en évidence une histoire des Roumains vus dans leur hypostase créatrice, esthétique.

Son histoire littéraire est, simultanément, une œuvre de critique littéraire aussi. L'historien est en même temps critique et écrivain doué d'admirables ventus stylistiques. Son histoire est un roman, un divertissement littéraire.

Pourtant, l'auteur n'abandonne nullement le critère de l'exigence de la documentation et de l'érudition, inhérent à la discipline respective. La méthode de l'historien littéraire évite la préconception, le critère unique et stéréotype. Les œuvres littéraires étant uniques et irrépétables, il est impossible, selon Călinescu, d'employer un seul système d'investigation. Se méthode à lui varie d'une œuvre à l'autre. Ce qui importe n'est pas de satisfaire à un critère préétabli, mais d'utiliser les modalités critiques qui permettent de déchiffrer de la manière la plus adéquate le caractère ineffable de chaque œuvre.

Par les rapports qu'il établit avec la littérature mondiale, Călinescu situe le phénomène littéraire roumain dans le concerto de la grande littérature ; il considère notre littérature comme partie intégrante de la grande famille artistique du monde.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИСТОРИК

РЕЗЮМЕ

Историческая подготовка играла важную роль в духовном формировании Дж. Кэлинеску. Он начал специализироваться в области истории литературы в Бухарестском государственном архиве при Д. Ончиу, на лекциях и семинарах преподавателя итальянской и сравнительной литературы профессора Рамиро Ортиза, а затем — в Румынской школе в Риме под руководством Василе Пырвана.

В концепции истории литературы, выработанной Дж. Кэлинеску, первое место занимает эстетический критерий, хотя он и не является единственным. Концепция критика имеет целью раскрыть и осветить историю румын с её творческой, эстетической стороны. В то же время история литературы является и произведением литературной критики. Историк выступает критиком и писателем, владеющим редким по силе дарованием стилиста. Его история — это роман, художественное произведение; вместе с тем автор ни на минуту не забывает о строгой документации и проявляет эрудицию необходимую для данной дисциплины. Метод историка литературы исключает предвзятость, единый и стериотипный критерий. Так же как каждое литературное произведение единственно и неповторимо, по Кэлинеску невозможна и единая система исследования. Метод изучения различен в каждом отдельном случае. Все дело не в том, чтобы ответить на установленный заранее критерий, а использовать те приемы критики, которые позволяют как можно точнее раскрыть «неизреченное» каждого произведения.

Проводя параллели с мировой литературой, Кэлинеску включает румынское литературное наследие в контекст великой мировой культуры, не присоединяя его извне, а рассматривая как составную часть мирового художественного наследия.

VIZIUNEA ASUPRA LITERATURII ROMÂNE VECHI

DE

I. C. CHIȚIMIA

Concepția că în istoria literară trebuie prezentate fenomenele de artă literară în specificul și creșterea lor continuă a fost aplicată de G. Călinescu în capitolul literaturii române vechi din *Istoria literaturii române* [1]. Din capul locului se face remarca justă că nu se poate renunța la o serie de opere vechi „dacă nu admirabile, capabile să explice ceea ce vine după ele" [2]. Iar a lăsa la o parte nume ca Gr. Ureche, M. Costin, Neculce, Radu Popescu, D. Cantemir ar fi ca și cum s-ar putea închipui „istoria literaturii italiene fără Dino Compagni, Villani, cea franceză fără Villehardouin, Joinville, Froissart și Commines [...]. Singura operație ce trebuie făcută este izolarea culturalului de artistic, supunerea întregii materii la aceleași metode strict literare" [3].

Într-adevăr, principiul stabilit este urmat întru totul și „inscripțiile" de limbă sau simplele fapte culturale sînt prezentate doar ca material, amorf din punct de vedere estetic, din care s-au tăiat progresiv coloanele literaturii propriu-zis artistice. Fără întîrzieri inutile printre date și texte, deși avea o informație foarte bogată în materie, G. Călinescu remarcă de la început scrisoarea lui Neacșu din 1521, către judele Brașovului, Hanăș Bengner, ca o primă zvîcnire de limbă românească, destul de închegată în scris: „...dau știre domniei tale za lucrul turcilor cum am auzit eu că împăratul au ieșit den Sofiia, și aimintrea nu e, și se-au dus în sus pre Dunăre..." [4], pentru ca să observe, în mod just, că la sfîrșitul secolului al XVI-lea scrisorile încep să prezinte și germeni literari, cum este scrisoarea egumenului de la mănăstirea Moldovița, din 20 iunie 1592, către birăul de la Bistrița, Budaki Gașpar, care folosește o anumită „stereotipie naivă a stilului",

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1941, p. 12—65.

[2] Vezi și G. Călinescu, *Tratatul de istoria literaturii române*, în „Contemporanul", februarie, 1961.

[3] *Ibidem*, p. 5.

[4] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 11; Ion Bianu și N. Cartojan, *Album de paleografie românească*, București, 1942, pl. I.

impregnată cu „prospețimi orale" : „Și acum iară dăm știre domniilor voastre că vrem să tremitem oile în munte. Deci vă rugăm ca pre ai noștri dulci priiateni se ne dați a ști ca și pîn-acum, se știm avea-vrem vr'o pagubă, au ba ?" [5].

Literatura religioasă, lipsită de originalitate și de calități literare, este înregistrată de G. Călinescu documentar, atrăgîndu-i atenția cel mult prefața lui Simion Ștefan la *Noul Testament* de la Alba Iulia, din 1648, în care se pune problema circulației cuvintelor („cuvintele trebuie să fie ca banii"), reluată de B. P. Hasdeu și aplicată astăzi metodologic în cercetările lingvistice [6]. De asemenea, prezintă importanță *Biblia* din 1688, „care este pentru limba română ceea ce este pentru cea germană *Biblia* lui Martin Luther". Restul „interesează stricta istorie a tiparului".

În compartimentarea operelor de literatură veche, G. Călinescu nu merge după tipicul tradițional istoriografic : în primă fază, literatură în limba slavonă, apoi literatură în limba națională. El ține totuși seamă de formele exterioare, limbă și stil, care pot da literaturii linii de gravură sau de acuarelă primitivă, dar mai ales ține seamă de „poezia" fondului de idei, fără de care nu există artă. Se urmărește pe genuri și momente istorice, gradat și ascendent, tonul adevăratei literaturi, în final cu vibrații de „poezie". Astfel literatura în limba slavonă este integrată genurilor din care face parte fiecare scriere : literatură religioasă, elocință, istoriografie etc. Ideea exprimată artistic poate să treacă, ușor și fără crispare, de la un înveliș lingvistic la altul. Este cazul *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie,* care slavonește sau românește, ținînd seamă de cultura locală, sună într-un fel specific și nu se identifică cu orice literatură slavă a vremii și a altor popoare. Relevînd calitățile de stil, „cu spontaneitate și ondulări proprii, pline de patos" ale operei : „O fiul meu Petre, [...] tu erai stîlparea mea cea înflorită, de care pururea să umbrea și să răcorea ochii mei, iar acum stîlparea mea s-a uscat, și florile s-au vestejit și s-au scuturat, și ochii mei au rămași arși și pîrliți de jalea înfloririi tale". G. Călinescu ia poziție justă în privința autenticității *Învățăturilor,* fără mormane de fișe, considerînd că „falsificația" nu pare posibilă. „Mai mult decît un călugăr, era îndreptățit Neagoe însuși să-și ia aere de vasilevs și să imite pe un Vasile Macedoneanul, care sfătuia pe al său cocon Leon" [7]. Susține deci paternitatea lui Neagoe Basarab [8].

O treaptă superioară în mersul literaturii vechi, prima, în concepția lui G. Călinescu, cu pagini de literatură propriu-zisă, o constituie

---

[5] Al. Rosetti, *Scrisori românești din arhivele Bistriței* (1592—1638), București, 1944, p. 28 ; G. Călinescu, *op. cit.,* p. 11.

[6] W. Mańczak, *Problem klasyfikacji genealogicznej języków słowiańskich,* în *Z polskich studiów slawistycznych* (al IV-lea Congres Internațional al Slaviștilor), Varșovia, 1958, p. 44 (este citată și aplicată teoria lui Hasdeu).

[7] G. Călinescu, *op. cit.,* p. 15.

[8] Vezi și reluarea discuției în „Romanoslavica", VIII, 1963, p. 309—424.

istoriografia, avînd începuturi modeste în cronici slavone şi realizări de artă la marii cronicari moldoveni şi munteni din sec. al XVII-lea şi al XVIII-lea. În aprecierea autorului, însesi cronicile slavone, ca cea a lui Macarie, au năzăriri de stil literar, însă „miere" literară se găseşte de-abia la Gr. Ureche, datorită acelui „dar fonetic de a sugera faptele prin foşnitura şi aroma graiului", ceea ce autorul demonstrează cu citate elocvente, ilustrînd „icoane bizantine" (vlădicilor „le-au pus scaunele de-au şezut den dreapta domnului, mai sus"), „tablouri olandeze de ospăţuri" (clucerul mare este ispravnic „pre unt, pre miere şi pre colacii ce vin de la oraşe", medelnicerul „pre fripturile ce se aduc în mese") sau arătînd că uneori, stilistic, „cuvintele au apăsări de plumb şi lichidităţi" (a fost cîndva „iarnă grea şi geroasă" şi vară cu „ploi grele şi povoaie de ape, cît s-au făcut multă înecare"). Analizînd şi arta portretisticii la Ureche, se remarcă la G. Călinescu forţa de cuprindere şi traducere plastică a elementului artistic.

„Darul de scriitor al lui Miron Costin nu se mai nutreşte din concreteţa cuvintelor [...]. Miron observă sistematic, compune, şi ceea ce iese de sub pana lui, mult mai puţin spontan, este rodul unei arte. El are lunga respiraţie epică, simţul sublim al destinului uman, meşteşugul patetic de a se opri din cînd în cînd să răsufle de greutatea faptelor şi să le contemple de sus". Este o caracterizare exactă, de elevaţie, urmată de mostre de tablouri şi stil: răbufnirea maselor populare împotriva lui Batişta Veveli este zugrăvită „într-un tablou scurt, învălmăşit, urlător", cronicarul are darul de a spune „vorba memorabilă" privind o figură sau o dramă omenească, ca în cazul doamnei lui Ieremia Movilă, siluită de Skinder Paşa („Boieri, boieri, ruşinatu-m-au păgînul") etc. Observaţii noi se fac în legătură cu topica frazei lui M. Costin, mult înviorată cu elemente de vorbire orală şi de sintaxă latină, „în stare de a exprima orice gînd", creînd în unele cazuri „un corp sintactic cu fraze inegale şi cezuri asimetrice, asemeni unei melodii": „Vasilie vodă văzîndu-se la grijă şi spaimă ca aceea (că luase tătarii pînă subt tîrg herghelliile, şi a slujitorilor cai au apucat) au pornit pre Doamna, şi împreună cu casele boierilor prin frînturile codrilor, pre la Căpoteşti spre Cetatea Neamţului ;/ apoi singur Vasilie vodă n-au ţinut multe zile scaunul, ce s-au mutat den Iaşi în nişte poieni, în codrul Căpoteştilor ;/ şi s-au aşezat acolo în codru cu curtea, lăsînd în Iaşi puţintei dărăbani de apărarea curţii ;/ carii, dacă au văzut mulţimea de Tătari den ceas în ceas adăogîndu-se, şi cu Cazacii amestecaţi, au lăsat cu noapte curtea pustie, şi au ieşit şi aceia./ Şi au ars atunci tot oraşul ;/ unde şi unde au rămas cîte o dugheniţă ;/ curtea domnească, casele boiereşti, tot oraşul, într-o mică de ceas cenuşe s-au făcut ;/ iară monastirile au hălăduit den porunca lui Hmil Hatmanul, şi tătarii n-au putut, că erau şi oameni cu sineţe închişi pren mînăstiri" [9].

Oricare dintre manuscrisele cronicii lui M. Costin are în locul de mai sus „fluviul periodic" învederat de G. Călinescu.

---

[9] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 25; autorul indică, stilistic, cezurile.

Celui mai talentat cronicar al țării, lui Ion Neculce, autorul îi închină pagini memorabile. Cu cronica acestuia „un nume îți năvălește în minte : Creangă". Creangă ar fi scris în secolul al XVIII-lea ca Neculce, iar Neculce în epoca eminesciană ar fi fost capabil să scrie amintiri în genul lui Creangă. Scrisul lui Neculce este variat. El are uneori înțelepciunea omului din popor și umorul acestuia, alteori este usturător în cuvinte și realizează un „adevărat pamflet", cînd face caricatura lui Dumitrașcu Vodă Cantacuzino, care bătrîn cum era, căci, nici „dinți în gură nu avea", preacurvea cu „o tînără și frumoasă fată de rachieriță", pe care „o trimetea cu careta domnească...", ziua-n amiaza mare, „pe uliță, la feredeu, și pe la mînăstiri, și pe la vii și primblări, și făcea și pe boieri de-și trimeteau giupînesele cu dînsa...". La mazilire, fostul „geambaș" al Fanarului a luat-o cu el la Țarigrad și, ca să-i stea aproape, „au măritat-o după o slugă a lui". Darul pamfletistului Neculce este excelent punctat și exemplificat.

Dar, „și mai neted se arată talentul înnăscut al lui Neculce în fragmentele epice, în scurtele momente în care viața unui om e surprinsă în chiar desfășurarea ei", ceea ce se vede perfect în pățania lui Duca Vodă, care, la mazilire, era purtat „într-o sanie cu doi cai, unul alb și unul murg, și cu hamuri de tei, ca vai de dînsul, ocări și sudălmi, de auzea cu urechile lui [...]" ; într-un sat de pe lîngă Suceava, cerînd puțintel lapte, i se spun vorbele de neuitat : „N-avem lapte să-ți dăm, că au mîncat Duca Vodă vacile din țeară : de l-ar mînca viermii iadului cei neadormiți". Se știe că M. Sadoveanu a reluat în linii noi acest tablou plastic în *Orb sărac* din *Hanu Ancuței* și în *Zodia Cancerului*, ceea ce dovedește o transmisie literară de tip aproape folcloric.

În percepția lui G. Călinescu, Neculce are și „limbuția de mai tîrziu a lui Ion Ghica", cînd povestește despre pedepsirea lui Mavrodin Paharnicul, purtat pe uliți călare, cu fața spre coada calului și cu coada în mîini, pus dinadins să strige cuvinte pe care le schimonosea : „Alogo murgo sto funtina Bordi" în loc de „cal murg la fîntîna Bordii". Este într-adevăr o anecdotică ieșită de sub condeiul unui talent literar, remarcat ca atare de G. Călinescu.

Cronicarii munteni au alte note, decît cei moldoveni, de artă literară specifică. Se descoperă talentul cronicarului domniei lui Matei Basarab, contemporan, „dotat cu mișcări nuvelistice și cu asprimi pamfletare de o pitorească vulgaritate", evidente, ca exemplu, în narrarea într-un stil brutal a purtării obraznice a lefegiilor militari ai lui Matei Basarab cu însuși domnul lor, pe care l-au torturat cu cereri de noi lefuri, dînd năvală și în camera acestuia („fiind ei turbați ca niște porci făr de nici o rușine"), în căutarea a doi boieri, sfetnici care se ascunseseră de frica lor.

Pe bună dreptate se arată apoi că autorul *Letopisețului Cantacuzinesc* manifestă în stil „o vulgaritate sănătoasă, arghezian, inventivă în injurii", împotriva familiei Bălenilor : „Sămînța acestor nelegiuiți și îndrăciți s-ar cădea, ce ar fi parte bărbătească, să se scopească

ca să nu mai răsară mustar şi ardei, ci să se topească, şi să se conceneaască".

În schimb, cronicarul Bălenilor, care poate fi Radu Popescu, beşteleşte pe Cantacuzini, cărora numai „li s-au nălucit" trădarea lui Gh. Băleanu, aşa ca „să fie totdeauna ei mai mari". Spătarul Drăghici Cantacuzino a murit nu otrăvit, ci de ciumă. G. Călinescu observă just că „cronicarii munteni n-au arta portretistică a moldovenilor, în schimb, graţie limbii lor nervoase, a repeziciunii muntenești, ei pot dramatiza mai viu, mai familiar" [10].

Vioiciunea aceasta teatrală este clară în cunoscuta scenă a arestării Cantacuzinilor la Adrianopole („care este Mareş ? Zise : eu sînt, Ia-l. Ci-l luară. Care este Gheorghe Vornic. Zise : eu sînt. Ia-l. Ci-l luară"), în scena panicii provocată printre boieri de numirea ca domn a lui Grigore Ghica, sau în „ritmica aceea mahalagesc pitorească" în care sînt prezentate acrobaţiile şi gimnastica uimitoare ale unui Hindiu harap, la nunta fetei lui Duca Vodă cu feciorul voievodului Radu al Munteniei etc.

În cronica despre domnia lui N. Mavrocordat *(Cronica Ţării Româneşti)*, Radu Popescu devine panegirist, dar faţă de Cantacuzini „are fierea la fel de neagră" şi nu-i scoate din hoţi şi tîlhari, iar moartea lui Barbu Serdaru este „povestită cu o voluptate josnică, dar gustoasă, cu imaginaţie infernală de călugăr" : „încă viu fiind ochii amîndoi din cap i-au sărit, iar după ce au murit, trecînd trei zile au început a ieşi viermi din mormînt şi putoare mare [...]. Şi au trimis boiarii cei de la Craiova de le-au adus viermi pentru credinţă : au fost viermi mari albi cu capetele negre [...]". Dintr-o maliţie personală împotriva mortului, care-l dăduse pe cronicar afară cîndva din slujbă, cronicarul nu scapă o serie de amănunte şi realizează o descripţie voluntar hidoasă, plastică. Judecat „după criterii etice, Radu Popescu ar fi cel mai mare ticălos dintre cronicari". G. Călinescu consideră însă că „ticăloşia unită cu talentul dă adesea cele mai de seamă opere [...] şi Radu Popescu rămîne [...] un mare cronicar, pe nedrept lăsat în umbra istoriografilor moldoveni" [11]. Opinia despre talentul lui Radu Popescu este, de altfel, unanimă.

G. Călinescu are viziunea ansamblului şi nu înţelege să spargă panorama literaturii istoriografice, cu infiltrări, în ordine cronologică, a altor genuri de scrieri. De aceea, continuă cu istoriografia din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea şi află elemente de artă literară spontană la un Dionisie Eclesiarhul (scena carageleasca a înlocuirii cocoanelor de boieri, dorite de turc la petrecere, cu „curve şi cîrciumărese") şi de asemenea, există artă la un Ianache Văcărescu, necotaţi pînă aci ca talente literare.

În linie ascendentă, D. Cantemir este „filozof şi romancier". Fără a se neglija activitatea lui ştiinţifică, de marcă în Europa, se insistă în mod special asupra operelor lui literare şi asupra calităţilor lui de

[10] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 34 şi urm.
[11] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 37.

scriitor. Din acest punct de vedere prezintă importanță *Divanul* și *Istoria ieroglifică*. În expunerea lui Călinescu este stoarsă și oferită mierea conținutului acestora și a hainei lor literare. În *Divan*, înțeleptul este un Faust și în dialogul lui cu lumea Cantemir precede dialogurile lui Leopardi. „Invocația furtunoasă a gloriilor apuse" imită pe M. Costin, dar „cu un patos mult mai dramatic" („Unde este Kyros și Cresos ? Unde este Xerxes și Artaxerxes ? [...]. Unde este Alexandru marele Macedoneanul ? [...]. Unde este Dioclețian, Maximian și Iulian, tiranii cei puternici și mari ?[...]. Unde este Romulus și Cesar August, căruia toate porțile, i s-au închinat")[12]. Autorul considerațiilor se mișcă, după cum se vede, atît pe plan literar național cît și pe plan universal, pentru a da imaginea cea mai exactă despre valoarea scrierii. Este procedeul marelui om de cultură literară.

„Opera literară viabilă a lui Cantemir este *Istoria ieroglifică*, adevărat *Roman de Renard* românesc, însă cu scopuri polemice". Cu un substrat istoric în „figurație zoologică", metodă larg întrebuințată în literatură și reluată în 1802 de abatele Casti în *Gli animali parlanti*, *Istoria ieroglifică* a preocupat pe cercetători mai ales ca document istoric. G. Călinescu observă că D. Cantemir istoricește nu spune prea mult peste ceea ce se știe de aiurea, în schimb el apare ca un „romancier" care „s-a complăcut în ficțiune". Afirmația este exactă și întărită cu tablouri din cele mai expresive, privind disputa animalelor, desfășurată într-o comedie gravă. Tablourile orientale, „văzute cu un ochi de caligraf persan", nu sînt mai prejos de cele „realizate de Ariosto" [13]. Într-adevăr, minuțiozitatea liniilor, arhitectura și sculptura, în piatră și „marmoră de profiră", înșirată pe marginile Nilului, grădinile cu flori, sînt tablouri de basm, descrise cu mare măiestrie. Ca o variație literară se prezintă „eleghiile căielnice și trăghicești", amestec de tragic și burlesc, în ritm dinamic de descîntec popular, zicem noi, și asupra lor atrage atenția, cu citate, G. Călinescu, ca fiind „primele adevărate poeme române". În opinia de ansamblu a lui Călinescu, „Cantemir are talent, evident în „muzica" frazei, în ideea de a percepe concret figurile simbolice ale constelațiilor. Cronicarii au farmec linguistic și dar de povestire. Cantemir e scriitor, creator, aducînd idei și combinații". În final, ținînd seama de amploarea personalității sale,

[12] Tema fragilității vieții atît de mult cîntată, între alții de Fr. Villon în *Ballade des dames du temps jadis*, este reluată de însuși G. Călinescu în poezia *Viața* (cf. G. Călinescu, *Lauda lucrurilor*, București, 1963, p. 155):

Unde-i mîndrul Decheval
Și-amazoanele pe cal ?
Unde-i bădica Traian,
Crai norodului rîmlean ?
Unde-s marii voievozi,
Cu boieri și cu aprozi,
Și domnițele ochioase,
Învăscute în mătase ? etc.

[13] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 46.

D. Cantemir este considerat „Lorenzo de' Medici al nostru" [14]. Literatura română veche este, pe cît posibil, integrată deci literaturii universale şi menţinută, în analiză, la planul creaţiei artistice.

Cărţile populare, mai bine zis de colportaj, formează un capitol aparte şi sînt „nişte medievalităţi întîrziate", purtînd întru totul „semnele literaturii culte", în dezicere cu numele lor de „populare". De conţinut variat, ele au avut o anumită circulaţie, dar rămîn „un simplu fond cultural, care n-a avut îndată nici o urmare literară". N-au fost prelucrate de un Dante, Boccaccio, Rabelais, Swift etc [15]. Aceasta este, probabil, singura opinie prea negativă a lui G. Călinescu, din lipsa pe atunci a unor studii privind arta cărţilor populare.

Poezia veche, ca literatură realizată în versuri, presupune aptitudini literare mai mari, ridicarea în germene pe o treaptă superioară a literaturii şi este tratată de G. Călinescu global, la urmă. Plecînd de la încolţiri de versificaţie în texte religioase şi pravile, G. Călinescu apreciază ca poezie poemul *Viaţa lumii* al lui M. Costin, pe tema *fortuna labilis*, cronicarul moldovean dispunînd de un anumit lirism, de imagini literare „solemne" şi de o incantaţie „psalmodică", privind fragilitatea vieţii omeneşti.

Operă de poezie, şi în unele locuri de frumoasă poezie, este *Psaltirea în versuri* (1673) a lui Dosoftei. În dese cazuri nu este vorba de transpunerea în versuri a psalmului, ci de o „variaţie lirică" în jurul ideii exprimată în psalm. G. Călinescu exemplifică acest procedeu (folosit, precizăm noi, şi de modelul lui Dosoftei, Jan Kochanowski, dar în alte locuri) cu psalmul *Cîntaţi Domnului în strune*, în care se remarcă „o mare vibraţie simfonică" datorită onomatopeelor, rimei uneori excelente şi termenilor autohtoni şi expresivi de instrumente muzicale : cobuz, surlă, corn de buor etc. În alţi psalmi „Dosoftei are acea curgere mieroasă a limbii, densitatea de lichid greu a frazei, materialitatea vorbei, care dau mireasmă mîhnirilor abstracte". („Grăit-am în mine, să mă iau aminte,/ Să-mi socotesc limba, să nu zic cuvinte...") . Uneori Dosoftei realizează „graţios de rigide picturi primitive pe lemn", ca în psalmul în care compară Ierusalimul, căzut sub păgîni, cu o cramă răvăşită, „cînd i se ia vinul", plin fiind de trupuri neînsufleţite de slugi, aruncate pe jos. Varietatea imaginilor este complinită de varietatea registrului de versificaţie, „făcînd versuri de 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14 şi 16 silabe" [16]. De aceea în stihuirea lui este şi „chiuirea misticilor italieni" şi structura cîntecului popular, unii psalmi fiind uşor receptaţi în folclor.

Din cronicile rimate anonime sau din aceea semnată de Pitarul Hristache, din *Tragodia* lui Al. Beldiman, se scoate ceea ce poate fi remarcat ca imagini literare, între multe tînguieli şi „văitături".

---

[14] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 47.

[15] *Ibidem*, p. 48—52.

[16] Pentru versificaţie vezi şi Lajos Gáldi, *Un grand disciple roumain de J. Kochanowski : le métropolite Dosithée*, în „Studia Slavica" (Budapesta), VI, 1960, nr. 1—2, p. 1—21.

Fapt important, din punct de vedere al concepției de istorie literară, este însă introducerea în sectorul poeziei și a creației folclorice. Este pentru prima dată cînd se consideră că istoria literară trebuie să se ocupe concomitent atît de literatura cultă cît și de cea anonimă populară (în integrare istorică, nu în simplă prezentare statică). În acest sens, pe lîngă învederarea unor note de poezie lirică și a unor mituri consemnate indirect *(Traian și Dochia, Sburătorul)*, G. Călinescu, analizează frumusețea poetică a două vechi capodopere populare și anume a *Mioriței* și a *Meșterului Manole*. Această frumusețe poetică nici nu implică efort de comentare, fiind unanim cunoscută și recunoscută. Ideea de a încununa literatura veche românească cu creația veche cea mai frumoasă a poporului este prin însine însăși semnificativă pentru concepția științifică a autorului.

Astfel, G. Călinescu a detașat întîia oară în mod radical culturalul de artistic și a dat literaturii române vechi o mai mare rezonanță poetică, într-un număr dens de pagini.

Concepția despre alcătuirea unei istorii literare nu poate fi chiar una singură, totul este ca punctul de plecare nodal să imprime lucrării o linie consecventă. Aci G. Călinescu a urmărit elementul artistic cu o întărire personală a termenilor estetici. Alții au urmărit elementul cultural-literar în vibrația lui cald umană și au reușit să se păstreze pe drumul ales și în limitele concepției lor: N. Iorga și N. Cartojan. Aceștia prind fenomenul literar și semnificația lui prin intrarea cu el în epocă și în istoria momentului, substituindu-se deci vremii. Viul constă în acest lucru. G. Călinescu este preocupat să prindă „universalul", să-i dea contur de marmoră nepieritoare. Ideile lui se mențin și nu pot fi răsturnate de nici o „noutate" sau „descoperire", fiindcă ele nu stau pe „mărunțișuri" și judecăți „temporale". Este deci cazul unei puteri de generalizare, pe bază de cultură personală excepțională, și al unei intuiții artistice, care pătrunde ușor fenomenul, fără a fi nevoie de cine știe ce acribie și „supliciu" științific.

Prin judecățile date de G. Călinescu, literatura română veche a căpătat o serie de linii esențiale, de stabilitate estetică.

LA VISION SUR LA LITTÉRATURE ROUMAINE ANCIENNE

RÉSUMÉ

Dans sa vaste synthèse *Istoria literaturii române* (Histoire de la littérature roumaine) Bucarest 1941, G. Călinescu a appliqué le principe d'étude de la littérature du point de vue de l'art littéraire, à tous les compartiments de la littérature roumaine, y compris celui de la littérature roumaine ancienne.

C'est pourquoi il a laissé de côté la préoccupation pour l'exactitude de l'information documentaire et s'est arrêté directement au phénomène littéraire proprement dit, en étudiant son apparition et son développement dans la littéra-

ture roumaine de la seconde moitié du XVIII-e siècle. Dans ce sens-là, l'auteur ne s'intéresse même pas à un exposé strictement chronologique ; il est préoccupé par les différentes manières d'écrire avec leurs particularités de composition et d'art incipient : des écrits religieux, historiographiques, des livres populaires, versification et poésie. C'est pourquoi, la littérature en langue slavonne est, elle aussi, intégrée aux genres.

G. Călinescu trouve des éléments primaires d'art littéraire dans les premières lettres particulièrs du XVI-e siècle comme *Scrisoarea lui Neacşu* (1521) (La lettre de Neacşu) ainsi que dans le pathos et le style de certaines pages de *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* (Les préceptes de Neagoe Basarab à l'usage de son fils Théodose). La littérature religieuse — tel est l'état des choses — n'occupe pas de place considérable mais, en revanche, l'historiographie offre des degrés et des styles des plus intéressants et des plus originaux, à commencer par Gr. Ureche et en continuant par M. Costin, Radu Popescu, I. Neculce, Dionisie Eclesiarhul etc.

D. Cantemir est «philosophe et romancier», l'Archevêque Dosoftei un poète remarquable ; les chefs-d'œuvre de la création populaire «Miorița» et «Meşterul Manole» sont considérés comme des sommets de la poésie.

Si des savants comme N. Iorga et N. Cartojan décelaient le caractère littéraire dans l'authenticité des faits et le côté poétique périssable, G. Călinescu s'efforce de surprendre l'universalité et la permanence des éléments artistiques.

ИССЛЕДОВАНИЕ ДРЕВНЕЙ РУМЫНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

РЕЗЮМЕ

Свой принцип изучения литературы с точки зрения художественного мастерства Дж. Кэлинеску применил и к древней румынской литературе.

В своем монументальном труде « История румынской литературы » (Бухарест, 1941 год) он отказывается от излишней документальной информации и обращается прямо к литературным явлениям — в прямом смысле этого слова, — анализируя их в порядке их появления и развития в румынской литературе второй половины XVIII века. Поэтому автор и не стремится к изложению материала в строгом хронологическом порядке, а исследует различные жанры с их специфической композицией и зародышами искусства: произведения религиозные, историографические, народные книги, версификацию и поэзию. Литература на славянском языке также разбирается по жанрам.

Первичные элементы литературного искусства Дж. Кэлинеску находит в первых частных письмах XVI века, как, например, « Послание Някшу » (1521 г.), а также в пафосе и стиле, некоторых страниц « Поучений Нягое Басараба к его сыну Теодосию ». Церковная литература, естественно, изучается в меньшей степени, в то время

как в летописях — начиная от Гр. Уреке и продолжая М. Костином, Раду Попеску, Ионом Некулче, Дионисие Эклезиархом — обнаруживаются в высшей степени интересные моменты и стилистические находки.

Д. Кантемир рассматривается как философ и прозаик, митрополит Дософтей — как выдающийся поэт; вершин поэзии достигают шедевры народного творчества «Миорица» и «Мастер Маноле».

Если такие ученые как Н. Иорга и Н. Картожан видели литературные достоинства в жизненности фактов и их поэтической интерпретации, Дж. Кэлинеску пытается вскрыть в них элементы подлинной и вечной художественности.

UN PROIECT DE EDIȚIE A CORESPONDENȚEI LUI AL. ODOBESCU

DE

ELENA PIRU

Reluînd în 1958 studiul său despre Odobescu din *Istoria literaturii române*, G. Călinescu îl completa, sub raportul informației utilizînd bogata corespondență a scriitorului precum și un însemnat număr de documente din Arhivele Statului, de la Secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România și de la familiile descendente : Odobescu și Caracaș. Pasiunea marelui critic și istoric literar pentru cercetarea arhivistică, manifestată încă de la primele lucrări [1], îl determină să inițieze în cadrul Institutului, sub conducerea sa directă, încă din anul 1950, o acțiune de investigații de istorie literară atît în arhivele și bibliotecile publice, cît și la urmașii scriitorilor, acțiune care are drept rezultat îmbogățirea datelor pe parcursul întregii istorii a literaturii române și, totodată, crearea unei arhive proprii a Institutului, alcătuită din acte originale și copii. Cu privire la foarte mulți scriitori, cercetările au adus știri noi, unele de importanță incontestabilă. Marele număr de documente relative la Odobescu și familia sa, precum și scrisorile, în parte inedite, adresate soției, rudelor, prietenilor sau unor persoane oficiale, au accentuat interesul lui G. Călinescu pentru biografia scriitorului. După ce a străbătut întregul material documentar, G. Călinescu și-a publicat noul studiu despre Odobescu [2], în care, de fapt, trăsăturile fundamentale ale portretului sînt reproduse din *Istoria literaturii române*, știrile noi venind numai să completeze date sau să confirme intuiții anterioare.

Stilul epistolar rafinat al lui Odobescu, unul din marii epistolieri ai secolului al XIX-lea românesc, alături de Ion Ghica, Vasile Alecsan-

---

[1] *Alcuni missionari cattolici italiani nela Moldavia dei secoli XVII e XVIII*, 1925 ; *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni*, 1930.

[2] *Studii literare : Al. Odobescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", an. VII (1958), nr. 3—4, p. 334—365.

dri, Kogălniceanu, ca să ne mărginim la aceştia, a stîrnit curiozitatea şi încîntarea lui G. Călinescu într-atît încît a hotărît editarea corespondenţei clasicului român, înscriind-o ca lucrare în planul de activitate ştiinţifică a Institutului pe anul 1959/1960, urmînd a fi efectuată de către sine şi subsemnata.

Parcurgînd scrisorile lui Odobescu, atîtea cîte se aflau la acea dată în arhivele personale, biblioteci şi publicaţii — ulterior, prin posibilitatea utilizării fondului Elisabeta Goga (născută Constantin Odobescu) de la Academie, ca şi prin noile achiziţii, numărul epistolelor a crescut foarte mult — Călinescu observa : „Odobescu trăieşte în bibliotecă şi gustă viaţa intimă, suplinită la nevoie cu corespondenţă. Tot ceea ce ştim despre el nu-i indiscreţie din delaţiune, ci fiinţa lui revelată în epistolele pe care nu e îndoială, ca şi Prosper Merimée, „maître des lettres familières", le-a scris pentru viitor. Căci ele sînt compuse cu o linişte artistică desăvîrşită. Micul burghez se alarmează de prisos de insinuaţia că Odobescu ar fi amanetat Cloşca cu pui (calomnie nedemnă, nici vorbă), căci scriitorul însuşi copiază cu humor afişul („Voici le contenu de ce précieux et spirituel communiqué"), adăugînd „Quelle sale infâmie". El oferă Saşei, din politeţe, o imagine exhaustivă a vieţii lui diurne, spre a-i da iluzia apropierii, înşirîndu-i accidentele domestice, aventurile electorale, calomniile, insolenţa creditorilor, componenţa dejunului, pertractările cu samsarii, prepararea cursurilor, conferinţele acasă cu studenţii, întîlnirile cu cunoscuţii, şi cînd crezi că Odobescu, prin natura penibilă a întîmplării, e la paroxism, scrisoarea îşi reia calmul clasic, dînd informaţii meteorologice („Le temps doux, la moină continue") şi încheind protocolar „je vous embrasse de tout mon coeur". Valoarea literară a unei scrisori stă în puterea de analiză egală cu a ficţiunii, adică în capacitatea scriitorului de a se situa în univers. „Odobescu ca erou este o creaţie obiectivă a corespondenţei sale". Admirabilă caracterizare, concentrînd esenţa a peste sase sute de scrisori.

Ediţia proiectată trebuia să cuprindă întregul fond epistolar odobescian cunoscut în acel moment, editat şi inedit. Cercetarea întreprinsă în primul rînd la Secţia de manuscrise a Bibliotecii Academiei, în arhiva Odobescu, precum şi în alte arhive, în publicaţii periodice sau în volum, a scos la iveală, împreună cu originalele obţinute de la familie, un număr de 658 de scrisori (astăzi depăşit). Dintre acestea, G. Călinescu şi-a selecţionat 221, pe care le-a transcris personal, oprindu-se mai ales la acelea adresate soţiei scriitorului, Saşa, din care copiază 177. Restul de 437 de scrisori, precum şi traducerea în limba română a întregului corp epistolar (majoritatea corespondenţei e scrisă în franceză), efectuarea notelor şi pregătirea volumului pentru tipar revenea subsemnatei.

G. Călinescu transcria foarte repede. Ţinînd seama de faptul că paralel cu această operaţie efectua atîtea alte lucrări e surprinzător că preda spre colaţionare cîte 5—6 scrisori pe zi (de notat că aproape fiecare din ele număra de la 4 pagini în sus). Grafia lui Odobescu, în

special în ultimii ani ai vieții, prezintă ades dificultăți la descifrare. Profesorul nota pe fișe instrucțiuni în vederea verificării textului, incertitudinile de lectură, lăsa loc liber cînd avea îndoieli asupra unui cuvînt, semnala greșeli din editări anterioare cînd întîlnea scrisori deja publicate. Cu scrisul său fin, ordonat, dădea indicații de acest fel: „Vezi Struțeanu, p. 408 urm. controlează greșelile: p. 100, — je saisis avec plaisir (nu: puise); p. 100, — trois jourrs malade (nu: très fort m.); p. 104, — cet auditoire qui se rembrunissait de plus en plus (nu: qui se... de plus)", întotdeauna exacte. Sau alteori, privitor la unele texte pe care urma să le transcriu decidea categoric, ca de pildă în legătură cu o scrisoare a mamei lui Alexandru (Catinca Odobescu, născută Caracaș): „Total agramatism. Să nu se corecteze ortografia".

Referindu-ne exclusiv la participarea lui G. Călinescu la această ediție, rămasă din păcate neterminată, precizăm că din cele 221 de scrisori pe care le-a copiat, 201 sînt adresate familiei, restul destinatarilor — în număr de 8, însumînd 20 epistole — fiind persoane oficiale. Astfel: 8 sînt către Titu Maiorescu, între anii 1874—1889; 5 către Ion Ghica, între 1881—1882; 4 către D. A. Sturdza, între 1882—1886; cîte una către Zizin Cantacuzino (1882), G. Bengescu (1882) și Bibescu (1888).

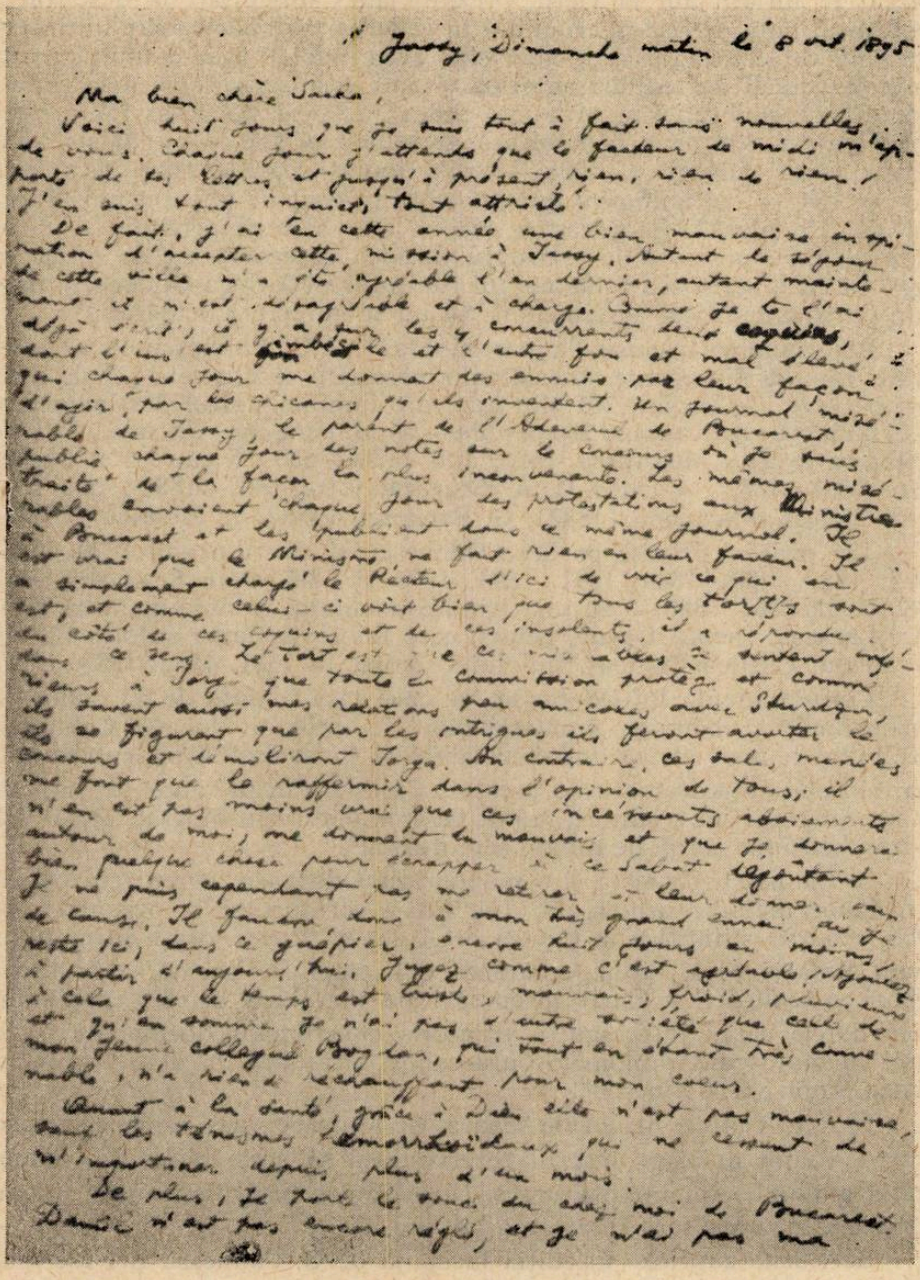
176 scrisori privesc pe Sașa Odobescu și sînt din anii 1870, 1884, 1885, 1887, 1888, 1889, 1891, 1893, 1894 și 1895. Alte 8 — din anii 1880, 1881, 1882, 1888 — au fost trimise unchiului în linie maternă, Grigore Caracaș, „nenea Gogu", pentru care folosește limba autohtonă, iar 16 vărului Costică Caracaș, fiul lui Grigore, în 1881, 1882, 1883, 1887.

Corespondența lui Odobescu, pe care încă înainte de a-i cunoaște dimensiunile o bănuia „monumentală", a prilejuit lui G. Călinescu posibilitatea unei incursiuni delectabile și în același timp cutremurătoare în existența dramatică a acestui „César Biroteau" autentic, hărțuit de nenumărații săi creditori, numit de eminentul său biograf cu subtilă comprehensiune „erou de roman sentimental".

G. Călinescu proiecta și o monografie Odobescu, în vederea căreia a ordonat metodic arhiva din Institut a scriitorului, a organizat, în 1956, excursii științifice la Curtea de Argeș și Pitești, orașe în care au locuit Sașa și fiica, Ioana, a adunat o iconografie bogată, a întocmit arbori genealogici, a făcut însemnări pe marginea actelor, subliniindu-și datele care-l interesau, a transcris conștiincios documente între care, cu majuscule, diplomele Caracașilor, alcătuind un dosar cu mențiunea „copii: G. Călinescu".

Studiul vieții urma să fie separat de al operei, deși ambele incluse într-un volum unic, profesorul rezervîndu-și să scrie biografia, monografia gîndind-o tot în colaborare. Nu a rămas însă nimic între manuscrisele sale în legătură cu această lucrare.

Scrisorile cuprinse în ediția începută de G. Călinescu privesc mai ales epoca dinspre sfîrșitul vieții lui Odobescu, multe din ele fiind inedite. Publicarea lor ar prezenta un interes incontestabil.



Jassy, Dimanche matin le 8 oct. 1895

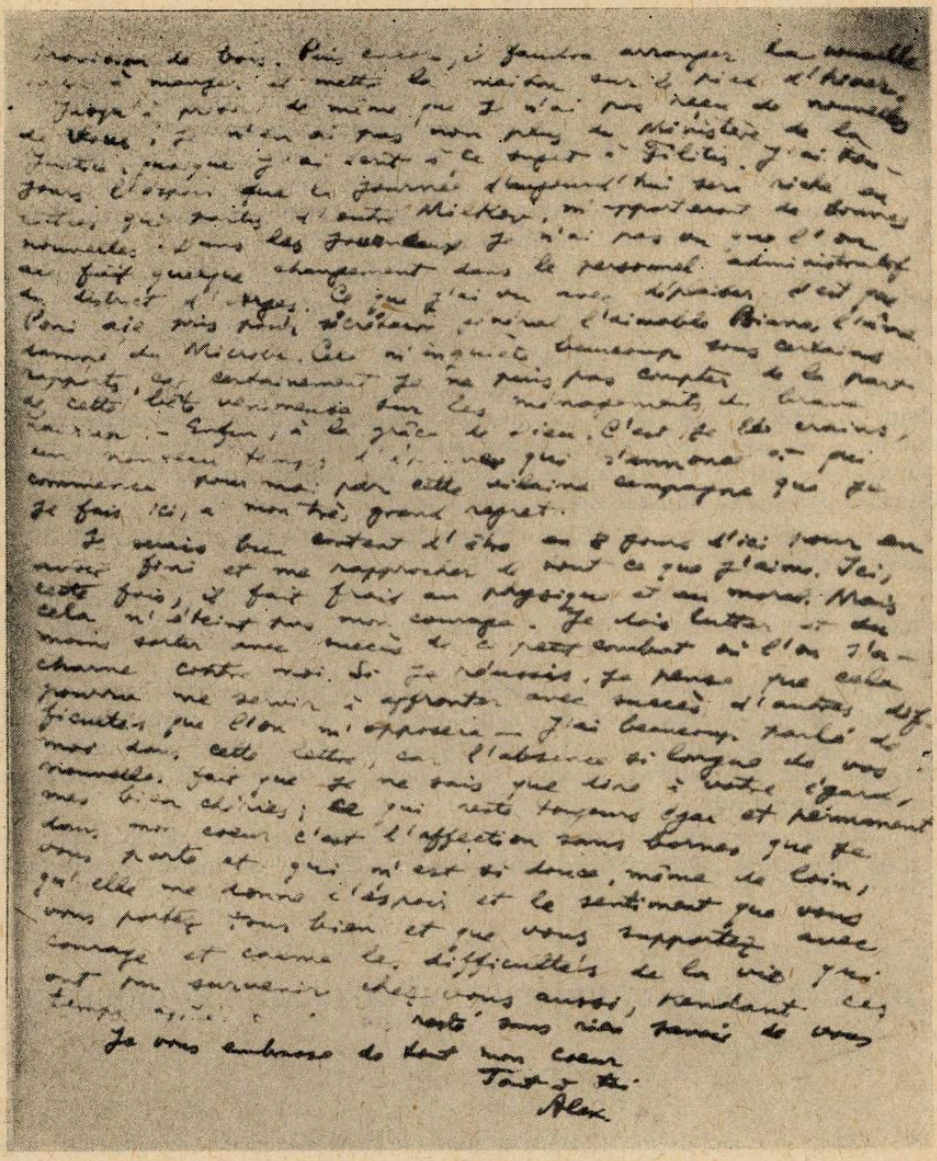
Ma bien chère Sacha,

Voici huit jours que je suis tout à fait sans nouvelles de vous. Chaque jour j'attends que le facteur de midi m'apporte de tes lettres et jusqu'à présent, rien, rien de rien! J'en suis tout inquiet, tout attristé.

De fait, j'ai eu cette année une bien mauvaise inspiration d'accepter cette mission à Jassy. Autant le séjour de cette ville m'a été agréable l'an dernier, autant maintenant il m'est désagréable et à charge. Outre que j'ai déjà froid, j'ai autour de moi 4 ennemis dont deux sont [illegible] et l'autre fou et mal élevé, qui chaque jour me donnent des ennuis par leur façon d'agir, par les chicanes qu'ils inventent. Un journal misérable de Jassy le porte de l'Observateur de Bucarest publie chaque jour les notes sur le Congrès où je suis traité de la façon la plus inconvenante. Les mêmes misérables envoient chaque jour des protestations aux Ministres à Bucarest et les publient dans le même journal. Il est vrai que le Ministre ne fait rien en leur faveur. Il a simplement chargé le Préfet d'ici de voir ce qui en est, et comme celui-ci voit bien que tous les torts sont du côté de ces cyprins et de ces insolents, il a répondu dans ce sens. Le fait est que ces vilaines têtes cherchent à faire à Jassy une situation protégée et comme ils savent aussi mes relations peu amicales avec Sturdza, ils se figurent que par les intrigues ils feront avorter le Congrès et déshonoreront Jassy. Au contraire, ces sales manières font que le raffermit dans l'opinion de tous; il n'en est pas moins vrai que ces incidents aboutissent autour de moi, me donnent la mauvaise et que je donnerai bien prochainement congé pour échapper à ce sabbat [illegible]. Je ne puis cependant pas me retirer et leur donner ainsi de cause. Il faudra donc à mon très grand ennui que je reste ici, dans ce guêpier, encore huit jours au moins à partir d'aujourd'hui. Jugez comme c'est agréable [illegible] à cela que le temps est [illegible], maussade, froid, pluvieux et qu'en somme je n'ai pas d'autre société que celle de mon jeune collègue Borgeaud, qui tout en étant très connu, très noble, n'a rien de réchauffant pour mon cœur.

Quant à la santé, grâce à Dieu elle n'est pas mauvaise, sauf les [illegible] qui ne cessent de m'importuner depuis plus d'un mois.

De plus, je tousse le tousse du diable moi de Bucarest. Dancé n'est pas encore réglé, et je n'ai pas ma



provision de bois. Puis encore, il faudra arranger la nouvelle
salle à manger et mettre la maison sur le pied d'hiver.
Jusqu'à présent de même que je n'ai pas reçu de nouvelles
de vous, je n'en ai pas non plus du Ministère de la
Justice, quoique j'ai écrit à ce sujet à Filitis. J'ai toujours
l'espoir que la journée d'aujourd'hui sera riche en
lettres qui partis d'entre Mickey, m'apporteront de bonnes
nouvelles. Dans les journaux je n'ai pas vu que l'on
ait fait quelque changement dans le personnel administratif
du district d'Arges. Ce que j'ai vu avec déplaisir c'est que
Poni aie pris pour secrétaire général l'aimable Biana, l'âme
damnée du Microbe. Cela m'inquiète beaucoup sous certains
rapports, car certainement je ne puis pas compter de la part
de cette bête venimeuse sur les ménagements du brave
Lazian. — Enfin, à la grâce de Dieu. C'est, je le crains,
un nouveau temps d'épreuves qui s'annonce et qui
commence pour moi par cette vilaine campagne que je
fais ici, à mon très grand regret.

Je serais bien content d'être en 8 jours d'ici pour en
avoir fini et me rapprocher de tout ce que j'aime. Ici,
cette fois, il fait froid au physique et au moral. Mais
cela n'éteint pas mon courage. Je dois lutter et du
moins sortir avec succès de ce petit combat où l'on s'a-
charne contre moi. Si je réussis, je pense que cela
pourra me servir à affronter avec succès d'autres dif-
ficultés que l'on m'opposera — J'ai beaucoup parlé de
moi dans cette lettre, car l'absence si longue de vos
nouvelles fait que je ne sais que dire à votre égard,
mes bien chéries; ce qui reste toujours égal et permanent
dans mon coeur c'est l'affection sans bornes que je
vous porte et qui m'est si douce, même de loin,
qu'elle me donne l'espoir et le sentiment que vous
vous portez tous bien et que vous supportez avec
courage et calme les difficultés de la vie qui
ont pu survenir chez vous aussi, pendant ces
temps [illegible] resté sans rien savoir de vous

Je vous embrasse de tout mon coeur

Tout à toi

Alex

PROJET D'ÉDITION DE LA CORRESPONDANCE D'ALEXANDRU ODOBESCU

RÉSUMÉ

Parmi les manuscrits de G. Călinescu se trouve un projet d'édition de la correspondance du grand écrivain classique roumain Alexandru Odobescu. L'ouvrage, conçu en collaboration avec Elena Piru, chercheur scientifique, était compris dans le plan d'activité de l'institut au cours des années 1959—1960 et devait être intégré dans l'édition définitive des œuvres d'Odobescu, initiée par l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

Au début de ce travail, l'édition comptait environ 658 lettres — aujourd'hui ce chiffre est de beaucoup dépassé — qui se trouvaient dans des archives publiques et privées et dans des bibliothèques, ainsi que dans diverses publications, volumes et périodiques. De toutes ces lettres G. Călinescu a transcrit 221, dont 177 adressées par l'écrivain à sa femme, Saşa Odobescu, durant une période allant de 1870 à 1895. Quant au reste, il concernait d'autres membres de la famille — son oncle maternel, Grigore Caracaş et le fils de ce dernier, Constantin — ainsi que des personnes officielles comme Titu Maiorescu, D. A. Sturdza, Ion Ghica, G. Bengescu, Bibescu, Zizin Cantacuzino.

La majeure partie de cette correspondance étant écrite en français, l'édition devait être bilingue.

La transcription des autres lettres au nombre de 437, la traduction du volume entier ainsi que les notes devaient revenir à la collaboratrice mentionnée plus haut.

Cette vaste correspondance fournit de nouvelles données touchant la vie et l'activité du grand écrivain et révèle des traits et des détails psychologiques de haute importance pour la connaissance et la pénétration de cette personnalité dont l'existence fut tellement dramatique et le génie épistolier d'une grâce si émouvante et d'un tel éclat.

Malheureusement, cet ouvrage est resté inachevé, une grande partie des lettres demeurant inédites. Leur publication présenterait un inérêt incontestable.

ПРОЕКТ ИЗДАНИЯ ПЕРЕПИСКИ АЛЕКСАНДРУ ОДОБЕСКУ

РЕЗЮМЕ

Среди рукописей Дж. Кэлинеску имеется подготовлявшаяся к изданию переписка румынского писателя-классика Александру Одобеску. Эта работа, создававшаяся в сотрудничестве с исследовательницей Еленой Пиру, была включена в рабочий план Института истории и теории литературы на 1958—1959 гг., с целью ее последующего опубликования в окончательном издании сочинений Одобеску, запланированном Академией.

В период подготовки к печати первого тома переписка А. Одобеску насчитывала примерно 658 писем (сейчас их число намного больше), находившихся в государственных и частных архивах, библиотеках, а также напечатанных в различных журналах и книгах. Дж. Кэлинеску лично переписал 221 письмо, 177 из которых адресованы жене писателя, Саше Одобеску, и относятся к 1870 —1895 гг. Остальные адресованы либо другим родственникам — дяде писателя по материнской линии, Григоре Каракашу, и его сыну Константину, — либо различным официальным лицам, как Титу Майореску, Д. А. Стурдза, Ион Гика, Дж. Бенджеску, Бибеску, Зизин Кантакузино.

Поскольку подавляющее большинство писем были написаны на французском языке , подготовлявшееся издание переписки должно было быть двуязычным. Переписка оставшихся 437 писем, перевод всех писем на румынский язык, составление примечаний были осуществлены Еленой Пиру. Письма Одобеску содержат ряд новых сведений, касающихся жизни и деятельности писателя, и выявляют важные моменты и подробности,способствующие более глубокому познанию этой личности, судьба которой была столь драматична, а эпистолярный гений отличался тонким изяществом и блеском.

К сожалению, эта работа Кэлинеску осталась незаконченной, так что большая часть писем до сих пор не опубликована. Публикация же их представляет бесспорный интерес.

PREOCUPĂRI FOLCLORICE

DE

VIORICA IONESCU-NIȘCOV

Față de întinderea operei de istorie și critică literară, contribuțiile lui G. Călinescu la cercetarea problemelor literaturii populare sînt — ca volum — modeste [1]. Ceea ce izbește e însă mulțimea și fulguranța observațiilor, profunzimea intuiției, concentrarea și strălucirea ideației.

Inițial, literatura populară a intrat în cîmpul preocupărilor lui G. Călinescu numai în măsura în care aceasta slujise tematic sau formal ca sursă literaturii culte naționale.

Evaluînd proporțiile rezonabile ale interesului diverselor zone istorice și sociale ale creației literare din punctul de vedere al ponderii lor în istoria culturală, G. Călinescu conchidea în 1941 : „Avem acum o literatură îndestulător de bogată, ca să nu mai dăm o exagerată importanță poeziei populare. Din dorința de a astupa golurile și de a stabili o tradiție, istoricul literar român, ca și cel rus de altfel, a deschis un mare capitol folclorului. Fără îndoială că acest folclor, oricît ar cuprinde în el elementul de circulație universală are individualitatea lui inefabilă și conține momente de mare poezie. Însă e mai firesc să înregistrăm valoarea fondului tradițional ori de cîte ori trece ca motiv de inspirație și de prelucrare în literatura cultă" [2].

Practic, relația istorică generală între folclor și literatura cultă era definită de G. Călinescu — în *Istoria literaturii române* — prin *mit*. Patru mituri ar fi fost permanent reîmprospătate de scriitorii români : *Traian și Dochia*, simbolizînd geneza poporului român, *Miorița* — condiția cosmică a omului, *Meșterul Manole* — condiția creației și creatorului, *Zburătorul* — sexualitatea.

Preocupată de izvoare, *Istoria literaturii române* abundă în informații asupra atingerilor literaturii culte cu folclorul — astfel capitolele

[1] Unele considerații teoretice în *Viața lui Ion Creangă*, un capitol în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, *Estetica basmului* („St. și cercet. de ist. lit. și folclor", nr 3—4, 1957 și nr. 1—2, 1958), *Arta literară în folclor (Istoria literaturii române*, vol. I, (București), Ed. Acad. 1964, p. 200—228), izolat articole în „Contemporanul", în special între 1957 și 1964.

[2] *Istoria literaturii române...*, București, 1941, p. 61.

consacrate lui Gh. Asachi, I. Heliade Rădulescu, A. Pann, I. Grandea, G. Baronzi, M. Eminescu, V. Alecsandri, A. Russo ș.a. ce conțin însă observații mai degrabă descriptive. Deosebit de importantă e interpretarea [3] operei lui Creangă, însemnînd trecerea de la expoziția informativă la concluzii teoretice, elemente ale viitoarei schițe de „artă poetică" a literaturii populare *(Estetica basmului, Arta literară în folclor)*.

Poveștile lui Creangă îi slujesc lui G. Călinescu pentru delimitarea indirectă a esteticii colectivității populare. I. Creangă — aparent paradoxal — nu este un *scriitor poporal*, un „moment" al circulației unor bunuri folclorice. „Populară" numai prin autenticitatea materiei, proza lui Creangă e lipsită de naturalețe și suferă de o voluptate a dezvoltării verbale ce îndepărtează pe omul simplu, cultivator de folclor [4]. Ea practică cu fervoare detaliul realist, alcătuind „tablouri antropologice și etnografice desăvîrșite", evidențiind o robustă personalitate stilistică: „...Secretul lui Creangă stă ca la orice poet în studiul afectelor, în cuvîntul rar, în cadența interioară, în fixitate. Dar fixitatea e contrară legii inerente a folclorului" [5]. În folclor, sugerează autorul, operează principiul selecției naturale — un criteriu fiind și prezența *condițiilor* care să favorizeze reeditarea orală: o anume fluiditate izvorîtă din indeterminarea caracterelor, din „vagul simbolistic" al cadrului etc.

O observație prețioasă pentru delimitarea modalităților „prelucrării" — la nivel magistral — a materiei folclorice în spații istorice și de civilizație deosebite izvorăște din compararea poveștilor lui Creangă cu basmele franceze ale lui Ch. Perrault și basmele arabe din *1001 de nopți*. Spre deosebire de acestea din urmă, din poveștile lui Creangă lipsește expresia realistică a diversității condițiilor sociale. În basmul lui Creangă „nu există decît o singură clasă socială, aceea țărănească și lumea întreagă nu e decît o sporire a dimensiunilor rînduielilor din sat" [6].

Analizînd proza lui Creangă, autorul ajunge la convingerea că în folclor categoriile poetice (motive, teme, genuri) nu se acoperă cu cele ale literaturii culte, ele avînd alt cîmp, cu punctul de plecare în necesități culturale și artistice specifice colectivității populare. Chiar și numai faptul că G. Călinescu adoptă și argumentează noțiunile curente de „scriitor-poporal", „frumos folcloric" [7], „originalitate folclorică" dovedește delimitarea netă în sistemul gîndirii sale, *a folclorului literar* de *literatura cultă*. Afirmații precum: „Pentru toate fenomenele de creație privite ca atare nu există decît o singură estetică. Urîtul nu devine frumos fie și funcțional" [8], nu contrazic, în ultimă esență, cele

[3] Considerația ce urmează se referă la tot ce a scris G. Călinescu despre opera lui Creangă atît în *Istoria literaturii române...* cît și în *Viața lui Ion Creangă* sau la *Cronica optimistului* din „Contemporanul".

[4] *Viața lui Ion Creangă*, București, 1938, p. 313.

[5] *Creangă și Perrault* („Cronica optimistului"), „Contemporanul", nr. 17, 1964.

[6] *Viața lui Ion Creangă*, p. 302.

[7] *Ist. lit. rom. II* („Cronica optimistului"), „Contemporanul", nr. 14, 1961.

[8] *Confuzii* („Cronica optimistului"), „Contemporanul", nr. 48, 1961, vezi și *Arta literară în folclor*, p. 200.

de mai sus. Ele sînt, de fapt, expresia reacției la rigiditatea sectară, și prin aceasta pernicioasă, a tezelor folcloristicii funcționaliste. Atari afirmații trebuie înțelese ca fiind constatarea existenței unor adevăruri estetice generale și universale (de pildă, criteriul realismului, fabulosului, tipicului etc. operînd în toate artele), ca o ripostă la excesele interpretărilor de sens contrar. Ori de cîte ori întreprinde o cercetare critică asupra textului popular, G. Călinescu este preocupat de a-i defini *specificul* estetic *anume* prin opoziție cu normele poeticii culte.

Problemele prozei populare atinse în treacăt în *Viața lui Ion Creangă* sînt reluate în *Estetica basmului*, întreprindere unică ca modalitate de investigație și concluzii în folcloristica noastră.

Basmul popular este înțeles ca poezie, creație poematică, și cercetat, în consecință, cu mijloacele *esteticii literare*, din perspectiva categoriilor teoriei literare. Sînt căutate astfel elementele literare cheie, capabile de a explica atît structura anatomică a genului cît și particularitățile existenței lui reale în timp și spațiu. Ele sînt găsite în unitățile minime de sens, denumite „situații șablon" sau „momente prefabricate" [9]. Aceste celule lămuresc pe de o parte substanța intimă a basmului (ideea morală și poetică), pe de altă parte tehnica compoziției (succesiunea lor într-o anumită ordine) și contaminarea. Analiza — tinzînd către epuizarea materialului românesc [10] — este făcută concret și fragmentat în funcție de aceste unități elementare. Inventarierea lor prin citate și rezumate, mici capodopere de concizie și expresivitate, ce reușesc să reproducă cu fidelitate atmosfera și timbrul specific al basmelor, se face prin caracterizarea tipologică a personajelor, a gesturilor acestora (magice, psihologice, sociale), a detaliilor exterioare (peisaj, arhitectură, vestimentație). Bogăția materialului supus analizei și procedeul analitic de caracterizare a protagoniștilor specifici prin indicarea acțiunilor lor, sugerează două *adevăruri estetice fundamentale*.

În primul rînd, faptul că personajele basmului popular avînd o consistență somatică mediocră sînt reductibile la suma actelor lor derivînd dintr-o psihologie elementară. Aceste acte sînt mai mult sau mai puțin *stereotipe*, evidențiind un resort sufletesc cu acțiune unilaterală și oarecum mecanică, previzibilă deci. Astfel, reacția Sfintei Vineri cînd fata babei îi oprește lighioanele va fi întotdeauna aceeași : răzbunare prin sancțiune ; fata căsătorită cu un tînăr metamorfozat în animal îi va arunca inevitabil acestuia pielea în foc, provocînd mînia și dispariția acestuia ; calul răpciugos se va îndesa mereu la jăratec, balaurul din fîntînă va cere, invariabil, tribut în fete tinere etc.

În al doilea rînd, personajele basmului sînt construite pe două mari planuri : cel *realist*, în care sînt urmărite „problemele cele mai acute ale vieții individuale, familiei, societății și anume : nașterea, căsătoria, calitatea fizică și morală a copiilor, băieți și fete, calitatea femeii..." [11] etc. și cel *simbolic* (hieroglific), care chiar dacă nu este in-

[9] Acestea sînt denumite în genere de folcloriști „motive", ceea ce nu sugerează de fapt adevărata lor funcție tehnică.

[10] Este vorba numai de materialul publicat în colecții.

[11] *Estetica basmului*, II, p. 93.

tegral descifrat de omul de rînd, aduce cu sine un ce misterios, care sporește farmecul întregului.

Această grupare a trăsăturilor definitorii ale personajelor pune în lumină sensul estetic al interpretării, căci ea decurge din cercetarea basmului în cele trei dimensiuni, proprii — în genere — oricărei creații:

1. *realitatea obiectivă oglindită* (în cazul nostru permanențele vieții sociale și psihologice ale mediului rural românesc),

2. *realitatea artistică a operei* (planul real și cel simbolic) văzută de la înălțimea intelectualului avizat și

3. *profilul disponibilității psihologice a creatorului și consumatorului de folclor de astăzi* față de basm.

Ultima dimensiune explică scăpările, situațiile absurde, motivările accidentale (ca în cazul împăratului cărpănos ale cărui fete își rupeau condurii — dănțuind tainic nopțile — și care „luîndu-se de gînduri cu atîta cheltuială pe conduri", oferea „jumătate împărăție" cui le-o da de urmă ! Tot psihologia țăranului modern face posibilă interpretarea simbolică a elementelor fabuloase. Omul de azi nu mai crede în existența zmeilor, balaurilor, șerpilor vorbitori etc. și dacă percepția sa estetică nu se suprapune cu aceea a intelectualului prevenit ea alunecă totuși — fie și tulbure — către înțelegerea metaforică a himerelor care populează basmul.

Analizînd basmul românesc, G. Călinescu face totodată incursiuni complimentare în basmele și mitologiile altor popoare [12], nu pentru a identifica înrîuriri, împrumuturi etc., ci pentru a sugera permanențe și coincidențe psihologice în sfera general-umanului și în același timp, pentru a lămuri criteriul și modalitatea originalității etnice a basmelor în condițiile stereotipiei fundamentale a acestora. Răspunsul la această din urmă chestiune e aflat în invenția de detaliu : „Basmele rusești (...) sînt grandioase, eroice, pline de fast slavo-bizantin, cu o geologie vastă și de o fantezie adesea sublimă"... Basmele lapone conțin „stranii reminiscențe de mitologie nordică (...) cu o lume a duhurilor care pescuiește în ceață..." Basmele fraților Grimm sînt „romantice, nocturne și sentimentale, cu naivități și cu păduri inspirînd melancolii. Teribilul și oniricul nu depășesc stilul aspru și meticulos al lui Dürer" [13].

Concluzia esențială a studiului — care urmărește nu epuizarea problematicii basmului ci sugerarea cadrului și direcției în care e recomandabil să se studieze proza populară — este dovada *frumuseții* literare a basmelor, a existenței lor ca fenomen estetic cu specific popular [14] dar accesibile oricui. Studiul oferă totodată — pe lîngă indicații de metodă — un imens material documentar sub forma tabloului panoramic, fluid și totuși consistent, riguros ordonat, al basmului românesc.

[12] Spațiul de referire este vast. Se iau în considerare basme franceze, germane, engleze, italiene, grecești, albaneze, bulgărești, sîrbești, rusești, săsești, ungurești, nordice, arabe, egiptene, chineze, japoneze etc.

[13] *Estetica basmului*, II, 1958, p. 119, 120, 124.

[14] „Basmul este tendențios, impasibilitatea flaubertiană displace masei. Studiul rece al omului, propriu romanului, nu e în gustul mulțimilor, care vor o soluție practică, eroii buni ajutați pînă la izbîndă, morții înșiși cînd n-au meritat moartea înviați..." etc. *Estetica basmului*, II, p. 132.

Estetica lui G. Călinescu nu trece cu vederea dialectica obiectivă a fenomenului, ceea ce a fost deseori judecat greşit. Fiind vorba de un fenomen complex şi contradictoriu, G. Călinescu îl acceptă în totalitatea sa şi deci în dublul său aspect de realitate artistică *cu specific propriu* şi de realitate artistică *cu caracter universal,* integrabilă categoriilor celor mai generale ale esteticii operei de artă în general [15]. Recunoaşterea de exemplu a faptului că existenţa unor genuri populare ca basmul sau balada este legată de anume împrejurări sociale [16] sau că în folclor operează anume legi artistice, cum ar fi obiectivitatea producţiei lirice (absenţa individualităţii creatoare identificabile, „a tehnicii ireductibile", a „unicatului stilistic") [17], realismul schematic al basmelor [18] etc. nu contrazic insistenţa cu care G. Călinescu cercetează valoarea literară universală a folclorului.

Faptul este evident pentru oricine citeşte cu atenţie *Arta literară în folclor,* călătorie literară prin toate genurile populare de prim plan (cîntecul liric, strigătura, colinda, descîntecul, balada, basmul) în care observarea specificului stă alături de sublinierea frumuseţii universale a folclorului. Accentul este pus pe aceasta din urmă şi autorul citează versuri cu fine variaţii prozodice şi onomatopeice — în care graţia ritmică sau melodică ating desăvîrşirea — sau vibrează la culoarea fantomatică, la cromatismul de frescă, la fantezia grotescă sau la timbrul exotic al unor piese de preţ. Instrumentul sugestiei este, ca de obicei în literatura critică a lui G. Călinescu, analogia : cutare vers popular trezeşte „emoţii de pînze de Rembrandt şi de Delacroix" [19], descrierea coacerii pîinii într-un cîntec e „în stil flamand" [20], anume strigături sînt „nocturne, şăgalnice, adevărate marivaudages sau piese «de petite poèsie»" [21], o baladă „are subiect de nuvelă italiană sau iberică" [22] iar o alta „sună à la Edmond About" [23]. Congruenţa izbitoare — de ordinul revelaţiei — a termenilor, neaşteptatul şi excepţionala încărcătură expresivă a „analogiilor" adaugă sensului logic al comparaţiei — ca pîrghie a cunoaşterii — o semnificaţie superioară : comparaţia apare ca trop la limita metaforei, contextul ca proză la limita poemului.

Cercetarea nu se întemeiază pe piese considerate izolat şi static ca unicate autonome. Se are în vedere, dimpotrivă, fluxul versiunilor multiple ale unei scheme, „peripeţiile" şi fluctuaţiile de suprafaţă ale

---

[15] „Institutul de istorie literară şi folclor şi-a dat seama că studind folclorul pentru valoarea sa de creaţie universală nu poate trece cu vederea specificul lui (funcţiunea, apartenenţa simultană la mai multe arte etc.). De aceea cercetătorii secţiei respective sînt, sub durata cercetărilor, folclorişti. Dar totodată sînt critici şi istorici literari, neexistînd două estetici pentru frumos" : *Folclor* („Cronica optimistului"), „Contemporanul", nr. 30, 1962.

[16] *Arta literară în folclor,* p. 216 şi 221.

[17] *Ibidem,* p. 202.

[18] *O lecţie universitară* („Cronica optimistului"), „Contemporanul", nr. 16, 1964.

[19] *Arta literară în folclor,* p. 20.

[20] *Ibidem,* p. 203.

[21] *Ibidem,* p. 207.

[22] *Ibidem,* p. 218.

[23] *Ibidem,* p. 220.

cîntecului, care fac ca — în condițiile în care concepția de viață, registrul etic și emotiv, formele artistice și prozodice sînt impuse de tradiție — unele variante ale unei anume piese să fie adevărate capodopere, iar altele înjghebări triviale, sau cacofonice. În cazul din urmă, răspunderea o poartă nu conținutul, ci „lipsa cazuală de geniu a autorului colectiv" [24]. De aceea, nu pătrunderea elementelor tehnice ale civilizației în poezie produce vulgarități — imagini ale vieții de bivuac din cîntecele de cătănie, „neologistice" odinioară, sînt receptate azi ca *frumoase* — ci incapacitatea subiectului de a le exploata poetic.

O prețioasă indicație a studiului, avînd semnificația unei replici la unele tendințe contradictorii, extremiste ale folcloristicii contemporane este aceea privitoare la periodizarea literaturii populare. Deoarece folclorul trăiește prin variante, iar acestea îmbracă veșmintele epocii în care circulă, o periodizare a lor este perfect posibilă. Ceea ce nu înseamnă — cel puțin în cazul folclorului românesc, în care piese cu valoare de document istoric propriu-zis nu există — că producțiile populare pot fi „datate". Aluziile la un anume domn sau la o anume întîmplare sînt transfigurate și nu pot fi înțelese „decît ca hieroglife" [25].

★

Interesul lui G. Călinescu pentru folclor a fost — pe întinderea întregii sale activități științifice — inegal.

O primă fază de început, corespunzătoare apariției *Vieții lui Ion Creangă* și *Istoriei literaturii române*, se caracterizează prin preocupări sporadice urmărind să stabilească unele puncte de contact între operele scriitorilor români și folclor. Literatura populară îi este cunoscută pe cale livrească, din colecțiile publicate pînă la acea dată și folosite ca instrument auxiliar de cercetare.

În 1949 se înființează, sub conducerea lui G. Călinescu, Institutul de istorie literară și folclor al Academiei R.P.R., care preia profilul și sarcinile așa-numitului Institut de istorie literară și folclor întemeiat de D. Caracostea în 1932 pe lîngă Facultatea de litere a Universității din București. Sînt angajați specialiști în domeniul folclorului și începe — în cadrul Institutului — o activitate de cercetare practică și teoretică a literaturii populare. În aceste împrejurări se produce o deplasare a interesului lui G. Călinescu către problemele fundamentale ale creației populare. Acest lucru se datorează în parte și posibilității de a lua contact direct cu folclorul prin cercetări pe teren și înregistrări nemijlocite (benzi de magnetofon), iar mai tîrziu necesitățile de a răspunde unor chestiuni de fond sau de metodă ridicate de folcloristica românească din ultimii 15 ani. În condițiile în care aceasta din urmă oscila între activitatea de culegere a materialului pe teren și elaborarea unor lucrări tinzînd către absolutizarea unui punct de vedere etnografist-funcționalist, o intervenție autorizată pentru lămurirea principiilor estetice de bază ale cercetării, care să deschidă perspective, se dovedea ne-

[24] *Arta literară în folclor*, p. 223.
[25] *Ibidem*, p. 215.

cesară. Cea de-a doua fază a cercetărilor folclorice ale lui G. Călinescu are din această cauză un caracter polemic, delicat didact. Ea urmărește cu perseverență *analiza estetică a folclorului literar*. Fără a ignora sincretismul folcloric, G. Călinescu — din rațiuni de metodă — face abstracție de el în cercetare, proclamînd autonomia relativă a textului, ca valoare în sine, față de manifestările artistice însoțitoare. Folclorul este analizat ca orice document literar, ținîndu-se totuși seama de particularitățile sale specifice.

Principiul studierii literare a folclorului nu este inedit. L-au susținut Maiorescu, Delavrancea, Caracostea, Densușianu, G. Călinescu fiind însă primul care îl aplică practic și multilateral de pe pozițiile consecvent păstrate ale istoricului și criticului literar. Esențialul contribuției sale stă în faptul de a fi demonstrat concret valoarea și specificul textului literar folcloric ca *artă* și de a fi elaborat totodată o metodă practică de lucru. Lucrările sale, și în acest domeniu, rămîn o pildă de migală și conștiinciozitate, de penetrație și subtilitate, exprimînd gravitatea și pasiunea pe care George Călinescu le-a pus în întreaga sa operă.

PRÉOCCUPATIONS FOLKLORIQUES

RÉSUMÉ

L'étude du folklore occupe dans l'œuvre critique de George Călinescu une place relativement modeste. Toutefois, ses plus importants ouvrages dans ce domaine *Estetica basmului și Arta literară în folclor* (l'Esthétique du conte et l'art littéraire du folklore) — écrits ces dernières 15 années, sont une précieuse esquisse d'art poétique de la littérature populaire roumaine.

La conception esthétique de G. Călinescu envisage le folklore sous son double aspect : en tant que phénomène «suis-generis» et en tant que phénomène à valeur universelle, intégrable à l'esthétique générale de l'œuvre d'art.

Dans tous ses travaux consacrés au folklore, G. Călinescu a été préoccupé de l'explication analytique concrète de l'efficacité artistique des œuvres folkloriques déja existentes. La valeur des conclusions de G. Călinescu, va de pair avec l'importance méthodologique de ses recherches.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЗАНЯТИЯ

РЕЗЮМЕ

Исследование произведений фольклора занимает в критическом наследии Дж. Кэлинеску сравнительно скромное место. Тем не менее его наиболее значительные

работы в этой области, созданные за последние 15 лет — « Эстетика сказки » и « Художественность народного творчества » — представляют собой ценное описание « ars poetica » народной литературы.

В свете своей эстетической концепции Дж. Кэлинеску рассматривает фольклор в двойном плане: как явление sui generis и как явление мировой литературы, лежащее в плане общей эстетики художественного творчества.

Во всех работах, посвященных фольклору, Дж. Кэлинеску стремился к конкретному аналитическому раскрытию художественных богатств произведений народного творчества. Его выводы столь же ценны как и методология исследования.

BIOGRAFUL ŞI MONOGRAFISTUL

DE

AL. SĂNDULESCU

Pînă la G. Călinescu, istoriografia noastră literară se remarcase şi uneori excelase prin studii speciale de tratare a unor probleme (ex. *Spiritul critic în cultura românească* de G. Ibrăileanu) sau prin lucrări de sinteză (ex. *Istoria literaturii româneşti* de N. Iorga, *Istoria literaturii române contemporane* de E. Lovinescu). Cercetarea monografică fusese mai puţin cultivată şi nu cu rezultatele cele mai bune. Domnea încă o concepţie didacticistă care conducea la separaţia totală, dihotomică, dintre viaţa şi opera scriitorului. Cînd nu constituia pretext de evocări romanţate, biografia rămînea un rezervor de fapte inerte, fără nici o fereastră spre operă, un inventar anost, care nu depăşea cu mult stadiul vechiului cronograf. Singur Nicolae Iorga intuise mai de aproape relaţia dialectică dintre cei doi termeni, acordînd atenţie portretului moral şi semnificaţiei complexe a faptului biografic. Dar nici el n-o făcuse decît în cadrul vastelor sale sinteze şi nu în studii monografice consacrate scriitorilor.

Cel care avea să dea noi temeiuri cercetării istorico-literare şi să impună biografia şi monografia ca modalităţi fundamentale de investigare ale fenomenului artistic este G. Călinescu. *Viaţa lui M. Eminescu* (1932) şi *Viaţa lui Ion Creangă* (1938) au reprezentat un moment crucial în istoriografia literară românească, după care a fost necesar să se scrie altfel decît în vremea lui Bogdan-Duică. Era pentru prima dată la noi cînd istoricul literar se afirma şi se declara deschis creator, de aceeaşi esenţă cu poetul şi prozatorul. Din acel moment se poate vorbi de biografie literară ca specie constituită, pe care G. Călinescu a ilustrat-o magistral şi n-a încetat s-o teoretizeze pînă în ultimii ani ai vieţii.

Că cercetătorul trebuia să coboare ca un miner în galeriile cele mai adînci şi mai ascunse ale vieţii şi operei scriitorului, ca să depisteze toate filoanele preţioase şi să absoarbă toate izvoarele, nu exprima un deziderat prea nou. Şi istoriografia anterioară îşi concepuse acţiunea ei cu multă rigoare, efectuînd, mai ales pentru literatura veche, lucrări de informaţie şi referinţă dintre cele mai serioase. Pregătirea multila-

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, p. 763—776

terală, consultarea arhivelor, despuierea periodicelor, observația nemijlocită a pieselor de istorie literară, preexistaseră, cel puțin prin Nicolae Iorga. Ceea ce aducea nou G. Călinescu este un categoric *distinguo* între documentarism și documentare, între inventarul arhivistic și spiritul selectiv, între biografism și biografie. Niciodată — vorbim de literatura noastră — rolul istoricului, în speță al biografului, nu fusese așa de activ și de creator, niciodată prestigiului științific nu i se adăugase într-o asemenea măsură prestigiul artistic. Pentru G. Călinescu, biografia nu mai echivalează cu o listă nesfîrșită de fapte, detașate și parcă străine de operă, ci este „viața în sensul cel mai înalt al cuvîntului, succesiunea de momente superioare sufletești explicînd opera, sinteza ideologică a zilelor trăite, proiectate pe tabloul epocii". A scrie biografia unui creator înseamnă să faci „operă realistă de generalizare concretă, iar nu de notație naturalistică", înseamnă ca pe baza observației stricte, în care nu încape nici un element fictiv, să realizezi portretul moral al eroului. În acest scop, cercetătorul apelează la toate sursele existente, acumulează cît mai mult material și își întinde cît mai departe hotarele informației, dar documentul principal și suprem rămîne opera literară. În liniile și fibrele ei trebuie descifrată efigia autorului. G. Călinescu pune un așa de mare temei pe operă, deși nu disprețuiește cîtuși de puțin documentele de arhivă, încît consideră că adevărata biografie „nu poate fi scrisă decît despre un creator mort de mult, îndepărtat fizicește de timpul nostru, asupra căruia documentele directe, afară de operă, au pierit în cea mai mare parte". Exegeza biografică devine astfel o lucrare de excavație arheologică, și într-un anume sens, mitologică, ea fiind prospecțiunea unei existențe exemplare de creator. De aceea, clasificarea pe care o întreprinde criticul nu este caracterologică decît întîmplător, ci esențialmente estetică. Pornind de la operă ca principală sursă a portretului moral, G. Călinescu se referă în permanență la ea, ca fiind singurul argument major care justifică narațiunea biografică. Un simplu expozeu de date nude, fie ele și senzaționale, din viața unui artist frizează locul comun. „A vorbi de viața sentimentală a lui Chopin fără a scoate un cuvînt despre muzica lui este o aberație". Vehement adversar al factologiei îmbîcsite și cețoase, ca și a diverselor improvizații romanțate, G. Călinescu fixează biografia literară pe terenul solid al științei, al documentului riguros. El nu îngăduie nici o piruetă imaginației, în schimb tratează materia ca un romancier. În primul rînd, este de remarcat spiritul de selecție a faptelor semnificative ; apoi individualizarea prin folosirea detaliului istoric, a dialogului (extras din documente), a descrierilor de oameni și locuri : „Cînd nu mai găsesc o hîrtie mă duc la locul de naștere, să zicem al scriitorului, îl descriu ca într-un roman, și iată un document nou la care arhivistul nu se gîndea".

Deși realitățile unei vieți și ale unei opere anumite sînt aceleași pentru noi toți, într-o biografie scrisă de G. Călinescu, ele capătă o culoare profund originală, sînt puse într-o lumină irepetabilă. În afara informației copleșitoare, a ideilor despre importanța deosebită a operei ca sursă biografică și a portretului moral, autorul *Vieții lui M. Emi-*

nescu aduce forţa sa de interpretare şi retopire a materialului, geniul său critic. Prin aceasta, el impunea în istoriografia românească prestigiul biografiei literare, specie pînă atunci hibridă şi incertă, care capătă strălucire prin *Viaţa lui M. Eminescu* şi *Viaţa lui Ion Creangă*.

S-a observat uneori în ceeace-l priveşte pe G. Călinescu metoda sainte-beuviană pe care a adoptat-o atît în istorie cît şi în critica literară. Cu excepţia portretisticii, constatarea n-a fost prea amplu comentată. Credem că ar fi cazul să vedem ceva mai adînc înrîurirea marelui critic francez asupra biografului şi monografistului nostru, cu atît mai mult cu cît el însuşi a recunoscut-o cel puţin o dată.

De la Sainte-Beuve, G. Călinescu a preluat nu numai ideea portretului moral, dar şi viziunea romanescă a împrejurărilor biografice, ca generatoare pe plan spiritual ale operei. Anume citat parcă ne-ar vorbi despre modul cum îi înfăţişează criticul român pe Eminescu şi Creangă, despre legile interne şi tehnica biografiei literare: „Să pătrunzi în autorul tău, să te instalezi acolo, să-l îmbrăţişezi sub aspectele lui diferite ; să-l faci să trăiască, să se mişte şi să vorbească cum a trebuit el s-o facă ; să-l urmăreşti înlăuntrul lui şi în obiceiurile lui de-acasă, cît mai adînc ; să-l legi din toate părţile de acest pămînt, de această viaţă reală, de obiceiurile lui de fiecare zi, de care marii oameni nu atîrnă mai puţin decît noi ceştilalţi, fond veritabil pe care ei se sprijină, de unde pornesc spre a se-nălţa un timp, şi unde revin fără-ncetare". (*Portretul în critică*).

Ideea criticului-artist este în vederile lui Sainte-Beuve şi atunci cînd distinge pe criticul creator de arhivistul factolog, pe sculptor de simplul cronicar înregistrator de evenimente : „Ceea ce sculptorul ar face, dacă ar putea, criticul biograf, care are în mînă toată viaţa şi toate clipele autorului său, trebuie cu atît mai mult s-o facă ; trebuie să realizeze prin analiza lui sagace şi pătrunzătoare ceea ce artistul ar închipui dumnezeieşte sub formă de simbol. Statuia odată înălţată, tipul odată descoperit şi exprimat, nu-i mai rămîne decît să-l reproducă cu uşoare schimbări, în desfăşurările succesive ale vieţii poetului, ca într-o serie de basso-reliefuri. Nu ştiu dacă această teorie, parte poetică, parte critică, este prea clară ; dar o socotesc foarte adevărată, şi atîta timp cît biografii marilor poeţi n-ar avea-o prezentă în spirit, vor face cărţi folositoare, exacte, demne de stimă fără-ndoială, dar nu opere de înaltă critică şi de artă ; vor îngrămădi anecdote, vor preciza date, vor expune liste literare ; va fi datoria criticului să le dea un înţeles şi să insufle viaţă asupra lor ; vor fi cronicari, nu sculptori ; vor ţine registrele templului, dar nu vor fi preoţii zeului" (*Ibidem*).

Neîndoielnic de esenţă sainte-beuviană este şi capacitatea lui G. Călinescu de a-şi acorda psihologia cu aceea a scriitorilor studiaţi, acel mimetism superior, pe care-l va proba în monografiile sale şi mai ales în *Ion Creangă* : „Am socotit întotdeauna — zice Sainte-Beuve — că trebuie să iei din călimara fiecărui autor cerneala cu care vrei să-l zugrăveşti". Sau : „Critica este pentru mine o metamorfoză : încerc să dispar în personajul pe care-l reproduc. Mă deprind cu el, chiar prin stil, îi împrumut şi îmbrac vorbirea" (*Cuvinte despre mine însumi*).

Citaţiile, atestînd raporturile de influenţă, ca şi înrudirile structurale dintre cei doi mari critici, s-ar putea prelungi. Nu ne propunem însă un paralelism de texte, ci numai o semnalare a izvoarelor (poate a unora dintre cele mai importante) care au alimentat concepţia lui G. Călinescu despre critică în genere şi despre biografia literară în special. Ecourile metodei sainte-beuviene vor fi de altfel punctate şi mai departe în cadrul analizei ce vom încerca de îndată asupra modului concret în care autorul înţelege să realizeze o exegeză biografică şi monografică.

Ceea ce se remarcă la G. Călinescu de la primele pagini ale unei cărţi de istorie literară este vibraţia lui permanentă faţă de lucruri ce apar de obicei împietrite în ariditate sub condeiul tocit şi neîndemînatic al arhiviştilor. Chiar discuţia unei date de naştere, prin compararea de acte şi confruntarea de ipoteze, are nerv, te captează printr-o agitaţie subterană, în care informaţia exhaustivă şi judecata savantului se colorează cu ironia sau cu verdictul moral al caracterologului. Deşi opera e declarată ca un document biografic esenţial, G. Călinescu nu se aşază la scris pînă cînd nu ştie absolut tot, sau cît se poate de mult despre un scriitor. El reface, uneori cu excesivă minuţie, arborele genealogic al familiei, aduce pe masă documentele originale, mitrice, acte dotale, de cununie, de şcolaritate, fotografii de epocă, neocolind amintirile, corespondenţa şi mărturiile orale. Dar toate acestea nu reprezintă pentru el decît un material brut, pe care-l foloseşte, cel puţin în primele biografii, cu circumspecţie şi parcimonie. Datele documentare sînt privite din unghiul operei, mai exact, sînt integrate universului ei moral şi spiritual, şi uneori confundate. Stăpîn pe informaţie, G. Călinescu se va comporta faţă de maldărul de fişe, cum spuneam, ca un romancier, care nu-şi inventează naraţiunea epică, ci compune „près de la vie", adică în baza unor fapte autentice. El va descrie o existenţă omenească, e adevărat, exemplară, unică, însă pentru a o face concretă va împrumuta o seamă de procedee ale prozei artistice. În primul rînd, zugrăveşte locurile în care n-a născut, a învăţat şi a creat scriitorul, şi pe cît posibil, apelînd la elementele furnizate de opera lui. Casa natală a lui Eminescu, anii copilăriei la Ipoteşti şi anii studenţiei vieneze sînt evocaţi prin versurile poetului, pribegia în Transilvania, printr-o pagină din *Geniu pustiu*. Inspirîndu-se dintr-o gravură a timpului, autorul recreează un tablou al Cernăuţilor, cu Ringplatz-ul şi cazărmile, cu forfota lumii pestriţe de pe larga Hauptstrasse şi cu faimosul K. K. Obergymnazium. Cînd poetul fuge cu o trupă de teatru şi tatăl, necăjit, îl aduce acasă cu forţa şi-l admonestează, asistăm chiar la un dialog, însă neinventat, ci extras cu stricteţe din documente. Familia, prin membrii ei mai importanţi, nu reprezintă doar o simplă copie de nume şi date calendaristice după registrele de stare civilă. În spiritul tradiţiei balzaciene şi a vechilor moralişti, criticul cultivă „fiziologia", făcînd portretele lui Gh. Eminovici, ale Ralucăi şi Henriettei. Bătrînul, văzut oarecum frenologic, e un „caracter", izbind prin tenacitate şi voinţa agoniselii : „Gh. Eminovici era un om de modă veche. Înalt, voinic, mai mult decît gras, „munte de om", de o putere herculeană, trup sănătos,

minte sănătoasă, el ne priveşte din fotografie cu un cap masiv, acoperit cu păr trainic şi învăluit în barbă castanie, tunsă cu foarfecele, spre împăcarea tradiţiei cu civilizaţia, cu nas prădalnic şi ochi albaştri-verzui, care trec, dispreţuitor, dincolo de lucruri, cu falca de jos uşor obstinată şi plină de sine. Înfăţişarea trădează pe omul de muncă, răzbătător şi cu voinţă de avere, în acel stadiu de înaltă linişte a omului care şi-a dobîndit totul prin sine, şi fără slăbiciuni, e oricînd gata s-o ia de la început".

În schimb, Raluca e o fiinţă delicată, nu lipsită de eleganţă, a cărei figură e plină de graţie şi melancolie : „Raluca poartă în portret părul împărţit cu romantică eleganţă în două zone netede, printr-o cărare la mijloc şi un veşmînt somptuos de atlas sau velur, lăsînd umerii goi străjuiţi de dantele, ale cărui cute largi, ca în picturile Renaşterii, se lasă de pe piept şi de pe mîneci, în raze centripete spre talie, pentru a se desface probabil, în jos, într-o unduitoare, rotată crinolină".

Silueta şi portretul sînt de obicei la îndemîna lui G. Călinescu şi le întîlnim ori de cîte ori vine vorba de prietenii poetului, ca Ion Creangă, sau de personalităţi importante din viaţa lui, ca Titu Maiorescu. Prin descrierea oamenilor şi locurilor se ajunge la reconstituirea atmosferei spirituale în care a trăit eroul, se realizează acel fundal istoric pe care se desfăşoară biografia. Şi aici, criticul se comportă cu fineţe şi perspicacitate, ocolind inventarierea seacă de evenimente, relatarea exterioară a faptelor. El caracterizează psihologia unui moment, sau a unui mediu, descoperă acele resorturi interioare care au declanşat anumite reacţii în sufletul poetului şi au generat anumite coordonate ale operei. Şcoala de la Cernăuţi cu biblioteca lui Aron Pumnul, anii studenţiei cu preocupările de istorie şi filozofie, serbarea de la Putna, relaţiile cu Titu Maiorescu şi Junimea, dragostea pentru Veronica Micle, sînt tot atîtea elemente care-l pun pe erou în contextul societăţii şi al vremii sale şi tot atîţia factori care i-au înrîurit şi i-au modelat psihicul. Numai aşa izbuteşte G. Călinescu să picteze un portret viu şi expresiv, ca sinteză a unei existenţe concrete ce se dezvăluie ochilor noştri în toată complexitatea ei.

Potrivit metodei sainte-beuviene, statuia odată înălţată, tipul odată descoperit şi exprimat, autorului „nu-i rămîne decît să-l reproducă cu uşoare schimbări în desfăşurările succesive ale vieţii poetului ca într-o serie de basso-reliefuri." Eminescu e definit din copilărie şi tinereţe ca un om al naturii, ca o fiinţă inocentă şi sănătoasă. Poezia şi concepţiile lui filozofice şi poetice vor fi puse mereu în relaţie cu acest fond temperamental. De asemenea, se remarcă timpuriu la el aplecarea spre meditaţie, firea abstrasă, inaptitudinile practice, incandescenţa gîndirii şi pasionalitatea. Un prim portret din epoca adolescenţei, extras din *Geniu pustiu*, evidenţiază frumuseţea fizică, dar nu fără a o simboliza şi pe cea interioară : „Era frumos — de-o frumuseţe demonică. Asupra feţei palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină şi rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunţii se zburlea cu o genialitate sălbatică părul său negru-strălucit ce cădea pe nişte umeri compacţi şi bine făcuţi. Ochii săi mari, căprii ardeau ca un foc negru sub

niște mari sprincene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de o asprime rară."

Ceva mai tîrziu, în anii studiilor vieneze, portretul își adîncește trăsăturile inițiale, relevînd și mai mult semnificația lor psihică și intelectuală: „Poetul este la această epocă de o frumusețe de semizeu. Fața sa de loc efeminată e făcută din linii și suprafețe spațioase, de un geometrism fizionomic antic, iar în penetrabilitatea siderală a ochilor, în voluptatea glacială a buzelor ce zîmbesc cu desăvîrșire abstracte, de un hieratism tulburător. Privirea de o grandioasă simplitate, are o elevație, o nepăsare de lumi asiatice".

În desfășurarea succesivă a basso-reliefurilor, ca să ne exprimăm în limbajul lui Sainte-Beuve, se observă trecerea treptată pe care o efectuează G. Călinescu de la portretul fizic la cel spiritual. Anumite trăsături, inexistente sau abia sugerate într-o secvență anterioară, capătă contur împlinind icoana sufletească a eroului: „Eminescu, intelectualicește maiorescian convins, n-a fost omenește prietenul lui Maiorescu. El era un spirit afectiv, căutător de prietenii strînse, un temperament recalcitrant regulilor sociale, și, în sfîrșit, un om pătruns de valoarea sa și doritor, deci, să capete o stare și o considerație adecvată meritului său".

Accentul se deplasează acum și mai mult spre operă, al cărei univers e schițat prin referințe ce punctează cînd și cînd etapele principale ale creației. Biografia poetului este într-un fel și o biografie a scrierilor sale, privite de astă dată nu din punct de vedere estetic, ci în primul rînd ca documente ale spiritului, ale unei experiențe morale. Lui G. Călinescu opera i se pare așa de revelatoare — deși la unii artiști disimulația și ficțiunea pot să mistifice totul — încît nu pierde nici un prilej spre a raporta un aspect, un amănunt biografic la ea. Ca și eroii sainte-beuvieni, Eminescu e văzut la el acasă, în modul său de a lucra, de a dormi, de a se îmbrăca, de a se alimenta. Informațiile sînt autentice, provenind în mare măsură din mărturiile contemporanilor apropiați poetului, însă criticul nu se mulțumește cu esența lor, ci le confruntă cu opera, descoperind ecouri, interferențe, similitudini, semnificative pentru reconstituirea experienței de viață, a universului moral, în care au fost create o anumită scriere, un anumit erou, în care s-au născut o idee, o atitudine. Iată un exemplu: „Cafeaua cu caimac pe care o fierbea Eminescu la mașina de spirt, și pentru care renunța chiar la mîncare, era pentru el un aliment subtil, sugerînd calitatea ascetică a existenței sale și o aromă stupefiantă, dînd ușoara iluzie a orientului. La fel Sărmanul Dionis, punîndu-și paltonul ud într-un cuier al cafenelei, se pierde în reverii, la aroma îmbătătoare a unei cafele turcești".

Deși autorul răstoarnă anumite mituri, ca acela al presupusei iubiri unice a lui Eminescu pentru Veronica Micle, deși uneori sînt relatate și aspecte oarecum penibile ale vieții poetului (din timpul bolii), tonul dominant al cărții e de o sobrietate caldă, de o înaltă ținută intelectuală, ferită de rigiditate și pedantism academic. După apariția *Vieții lui Mihai Eminescu*, autorul a fost atacat fie pentru „lacune de

informaţie", fie pentru „romanţare" şi „denaturare a adevărului istoric", fie pentru „lipsa sentimentului patriotic". Ar fi inutil să încercăm a răspunde unor asemenea gratuităţi, care în decursul anilor s-au dovedit integral aberante.

Scriind *Viaţa lui Mihai Eminescu*, prima biografie critică, în adevăratul înţeles al cuvîntului, din literatura română, G. Călinescu săvîrşea o operă de ştiinţă temeinică, iar în acelaşi timp şi un gest liric ce aprindea una din flăcările cele mai pure şi mai vii din cîte ard ca prinos de recunoştinţă lui Eminescu. Frazele sintetice finale sînt rupte dintr-un poem a cărui intensitate n-a fost pînă azi întrecută : „Astfel se stinse în al optulea lustru de viaţă cel mai mare poet pe care l-a ivit şi-l va ivi vreodată, poate, pămîntul românesc. Ape vor seca în albie şi peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate şi cîte o stea va vesteji pe cer în depărtări, pînă cînd acest pămînt să-şi strîngă toate sevele şi să le ridice în ţeava subţire a altui crin de tăria parfumurilor sale".

Cu *Viaţa lui Ion Creangă* (1938), G. Călinescu subliniază încă o dată liniile directoare ale biografiei critice, ca operă de creaţie şi nu de inventar arhivistic. Modalitatea este în genere cea adoptată în *Viaţa lui Mihai Eminescu*, însă autorul foloseşte acum o serie de procedee la care apelase mai puţin sau de loc în exegeza anterioară. Desigur, şi prin eroul ei de un inimitabil pitoresc, *Viaţa lui Ion Creangă* se înfăţişează ca o carte mai plină de culoare şi mai rotundă, în ultima ediţie întregindu-se cu analiza operei. Verva descrierilor şi a portretizărilor a sporit, autorul adăugînd noi calităţi celor cunoscute. El se deplasează la Broşteni, ca şi la Ipoteşti, cercetează gravurile de epocă, din care deduce atmosfera şi culoarea istorică a locurilor. Iaşul, de pildă, în care a venit catihetul Ion Creangă, e o aşezare patriarhal-feudală şi orientală : „Pe drum trec, ca la ţară, vaci, cîini, orătănii, şi dumineca pe un maidan, un dulap se învîrteşte la tîrhîtura unui taraf de lăutari îmbrăcaţi în largi veşminte orientale. Portul sătesc se amestecă cu şalvarii, iia cu scurteica îmblănită, şi o caretă, îndărătul căreia stă mîndru un arnăut găitănat, arată că pe aici sînt boieri mari".

Spre a-şi defini cît mai bine eroul ca exponent al unei colectivităţi cu o existenţă milenară, G. Călinescu nu se mai rezumă la simpla zugrăvire a peisajului. El realizează un tablou complex, în care ni se dau ample relaţii despre geografia şi istoria spaţiului moldovean, în speţă al văii Siretului, despre economia, ocupaţiile şi civilizaţia arhaică a locuitorilor. Din expunerea condiţiilor şi experienţelor de viaţă e dedusă psihologia omului de la munte, pe care a întrupat-o Creangă în *Amintiri* şi *Poveşti*. Biografia este parcă şi mai organic legată de mediul social şi de cadrul istoric, explicîndu-se astfel cu profunzime temeiurile operei, în atîtea privinţe autobiografică.

În modul de a-şi concepe eroul, în comportările şi atitudinile lui, se observă acum la G. Călinescu o accentuare a romanescului în sensul sainte-beuvian. Descoperirea unei contradicţii a caracterului, a unei trăsături afară din comun vine în ajutorul criticului, care gustă savoarea faptului pitoresc şi preţuieşte întotdeauna valoarea amănuntului

semnificativ : „Creangă era un om repezit, un original, şi-n fapta lui intra ori nechibzuinţa, ori plăcerea de a o rupe cu scandal. Plină de spirit este numai apărarea lui, sofistică, *bună de colorat biografia unui om de geniu (s.n.)*". De astă dată, „clasificarea", cum zice G. Călinescu, este în bună măsură caracterologică, întrucît portretul scriitorului se confundă adesea cu acelea ale eroilor săi, şi în primul rînd cu al eroului autobiografic din *Amintiri.* Creangă ne apare ca o fire naturală şi libertină, ca un spirit ţanţoş şi nesupus, un mîncău şi un petrecăreţ, împletind ironia cu disimulaţia. Nastratinismul şi inadaptarea îi sînt comune cu ale lui Dănilă Prepeleac şi Ivan Turbincă.

Putem spune că accentuarea romanescului de care aminteam constă în predominenţa caracterologiei (efectuată mereu în baza documentelor şi a operei), în modul expunerii, care foloseşte din plin păţaniile eroului (ex. molipsirea cu rîie de la capra Irinucăi), obişnuinţele şi ciudăţeniile lui de viaţă, în repulsia criticului pentru romanţare, pentru aureolarea facilă şi în cultivarea portretului moral, compus cu anume severitate : „Născut în zodia Peştilor — ca să ne exprimăm în termenii astrologiei lui Goethe — (Creangă) era plin de contradicţii. Va fi sfios şi violent, simţitor şi nepăsător, încăpăţînat în urmărirea scopurilor sale, dar voind mai multe lucruri deodată, afemeiat încă din copilărie, întreprinzător, agresiv."

Poate nicăieri nu mimează criticul mai bine limbajul unui scriitor, nu-l comentează mai în duhul vorbirii lui, ca în *Viaţa lui Ion Creangă,* unde recompunerea atmosferei spirituale a biografiei este, spre deosebire de *Viaţa lui Mihai Eminescu,* şi de ordin stilistic. Pentru Ştefan a Petrii „învăţătura e un fel de a te duce bou la Paris, *unde a fi acolo,* şi a te întoarce vacă" (*s.n.*). De aceea, el se *bătea cu gîndul* să-l mîne (pe băiat) cu cîrlanii (*s.n.*). Smaranda se bucură că Ionică se va duce la şcoala de catiheţi : „Un ficior preot, asta îi zîmbea ca o *scară la cer*". Mai tîrziu, „prietenii de institutorat, tineri admiratori, „amici sinceri", ţăţace şi duduce — aşteaptă să le spună vreo anecdotă *ştiţi colè" (s.n.).*

Mai colorată decît *Viaţa lui Mihai Eminescu* şi mai spumoasă de vervă, de altfel în spiritul hîtru al povestitorului, mai organic legată de operă (şi, firesc, pentru că existau *Amintirile), Viaţa lui Ion Creangă* e străbătută de acelaşi filon liric, ce iese la suprafaţă de-a binelea în final. Criticul G. Călinescu, el însuşi artist, îşi dispută acum întîietatea cu poetul. Moartea lui Creangă îi oferă încă un prilej de a pune în lumină inadaptarea scriitorului, de a evoca, de astă dată, la modul liric, Humuleştii copilăriei, în etnografia şi spiritualitatea lor, atît de importante pentru geneza operei : „Altă moarte se cuvenea feciorului Smarandei şi al lui Ştefan a Petrii, care se rătăcise dincolo de Siret, adus de căruţa lui Moş Luca. El trebuia să fie purtat în căruţa cu boi, în port ţărănesc, cu mîinile încrucişate, bocit creştineşte de babe şi de multele lui rubedenii, tămîiat şi prohodit de popii şi dascălii satului său, înmormîntat în ograda bisericii pe lîngă care se jucase şi învăţase, pentru ca femeile să presare la praznice tămîie într-un hîrb pe groapa sa năpădită de ierburi şi să se jeluiască cu capul rezemat de strîmba cruce, în apropierea ruinoasei cetăţi a Neamţului, prin care seara trec

domoale vitele, acolo de unde se vede înceţoşat Ceahlăul, şi Ozana se aude clipocind. I-a fost dat altfel".

★

Biografiile lui G. Călinescu ne apar ca lucrări încheiate şi de sine stătătoare, dar în fond ele nu sînt decît părţi dintr-un întreg. Ele reprezintă de obicei „introducerea" în monografie, portretul moral, sub egida căruia se va desfăşura descrierea şi analiza operei. Chiar atunci cînd cercetarea nu se dezvoltă pe proporţii largi, biografia precede şi trasează primele jaloane ale studiului analitic. Rareori, ca în cazul lui N. Filimon, criticul alternează expunerea vieţii cu examinarea operei.

Deşi acordă o atenţie deosebită cadrului istoric şi implicaţiilor multiple, sociale şi morale, ale biografiei, punctul de vedere al lui G. Călinescu rămîne un punct de vedere estetic. Pentru el, fundamentală este opera „ca realitate artistică", iar „istoria literară este istorie de valori", cercetătorul trebuind „să fie în stare întîi să stabilească valori, adică să fie critic" (*Principii de estetică*). Dacă în ceea ce priveşte exegeza biografică, G. Călinescu dădea o lovitură de graţie, cum am spus, factologiei sterile, în privinţa analizei literare el repudiază prejudecata didacticistă, lipsa de gust, sărăcia demonstraţiei estetice, formula stereotipă şi opinia global apologetică. Monografia devine modalitatea cea mai cuprinzătoare şi mai complexă de investigaţie estetică, o operă de critică efectuată, aşa cum se şi cuvine, în perspectiva istoriei literare.

Ar fi inutil să mai insistăm asupra informaţiei exhaustive şi a culturii lui G. Călinescu, asupra sagacităţii şi discernămîntului său critic. E un fapt îndeobşte cunoscut că lucrările sale de istorie literară sînt rodul unei dotaţii rare, care a făcut ca omul de ştiinţă să se întîlnească în chip fericit cu artistul. Ceea ce ni se pare că trebuie să evidenţiem în rîndurile de faţă este metoda monografistului, aşa cum am încercat s-o descifrăm pe aceea a biografului. Cu atît mai mult cu cît ea prezintă în aplicare o serie de variaţii, de la un autor la altul, mulîndu-se după specificul, valoarea şi proporţiile operei studiate.

Întrucît creaţia lui Eminescu nu beneficiase de o cercetare completă, care să-i reconstruiască universul şi să-i urmărească temeiurile filozofice şi izvoarele, G. Călinescu întreprinde o lucrare laborioasă în cinci volume, *Opera lui Mihai Eminescu* (1934—1936), concepută, aşa cum declară, sainte-beuvian: „Am dorit a face ceea ce Sainte-Beuve numea fiziologia operei şi istoria ei naturală (*Pensées*), adică acea disecţie înceată şi fără zgomot, care prin exactitatea şi curăţenia ei, înrîureşte mai adînc asupra spiritului". De aceea, argumentează criticul în altă parte, „am fost silit ca între biografie şi critica estetică a operei să aşezăm cîteva cercetări de istorie literară spre a pune astfel sinteza pe o bună şi indiscutabilă substrucţie".

Cu competenţa şi luciditatea care-l caracterizează, G. Călinescu examinează minuţios filozofia teoretică şi filozofia practică (vol. I.) şi apoi cultura poetului (vol. II.). Sînt discutate influenţele, mai ales schopenhaueriene, sînt relevate elementele de materialism istoric în

ceea ce privește economia politică și definită esența gîndirii eminesciene : primatul naturii și corelatul ei uman : instinctul. În stabilirea largilor hotare ale culturii lui Eminescu se apelează la cursurile universitare, la notițele aflate în manuscrise, dar, ca de obicei, și la operă, formația filozofică și artistică a poetului din epoca vieneză fiind identificată cu aceea a Sărmanului Dionis. Însuflețit de dorința de a sparge falsele mituri și a restabili adevărul, criticul pune multă măsură și circumspecție în afirmațiile sale : „Fără să fie specialist, ca poet, Eminescu a fost cel mai cult dintre poeții noștri, cu cea mai ridicată putere de folosire a tuturor factorilor de cultură". «Încît pentru aceia care au tendința de a ne înfățișa un Eminescu „a-toate-știutor", fîntînă de înțelepciune și profet, Aristot medievalizat, concluzia e aceasta : foarte cultivat ca poet, Eminescu n-a putut să fie și n-a fost un *monstrum eruditionis*».

Descrierea operei (vol. II, III, IV) se remarcă tocmai prin acea „disecție înceată și fără zgomot", poate uneori detaliată prea mult, însă de un interes indubitabil. În fața manuscriselor poetului, G. Călinescu vrea „să dea viață foilor risipite, unind cu linii, ca în reconstrucțiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte". El purcede la o deshumare a postumelor și la o revalorizare a scrierilor de tinerețe, în care află zidirile originare ce au fost ulterior abandonate sau transformate de către poet. Descoperirile sînt revelatorii și uneori de-a dreptul senzaționale : „După cum Eminescu sfărîmase *Panorama*, publicînd *Egipetul* (alt element, cum e acela al „cugetătorului" a intrat în *Scrisoarea I*), după cum dezarticulase *Mureșan* spre a scoate *Gemenii*, tot astfel desfăcu și această din urmă compunere, din care după scoaterea *Rugăciunii unui dac*, a transportat pietre în *Scrisoarea I, III, IV* și *S-a dus amorul*».

G. Călinescu întreprinde în aceste volume ale monografiei sale veritabile expediții arheologice, lucrări de excavație (cum singur s-a exprimat o dată), identificînd izvoare și filiații, datînd manuscrise, urmărind vertical și orizontal istoria temelor și raportînd mereu, prin asociațiile cele mai surprinzătoare, poezia lui Eminescu la marile literaturi ale lumii. Citatele abundă pe pagini întregi, pentru că scrierile în discuție erau în mare parte inedite. În capitolul „Cadrul psihic" se recompune registrul afectiv eminescian, cu evidențierea cîtorva sentimente fundamentale (vocația neptunică și uranică, erotismul instinctiv și arhaic, înclinarea spre extincție) și cu precizarea metodologică foarte prețioasă că : „singurul lucru pe care îl caută istoricul este reprezentarea pe care poetul și-o făcea despre o anumită latură a vieții". Deci nu ființa fiziologică intră în vederile istoriei literare, ci biografia spirituală. Capitolul „Cadrul fizic" trece în revistă temele romantice (germinația, geologia sălbatică, borealismul, decrepitudinea etc.) bineînțeles, cu implicațiile firești în literatura universală. Un minuțios capitol despre „tehnică" încheie „Descrierea operei", după care autorul trece la analiza estetică propriu-zisă (vol. V, „Analize").

De la început, ne vom reîntîlni cu luciditatea critică de care amînteam, care determină judecățile de valoare cele mai îndrăznețe și une-

ori deconcertante: „Orice alt poet ar putea fi criticat sintetic, prin zboruri uşoare pe deasupra operei, Eminescu, nu. Asupra fiecăreia din stihurile lui, prejudecata păzeşte ca un cîine. De aceea, trebuie să fim, în privinţa lui, pedanţi şi lipsiţi de pietate, ca să omorîm în noi plăcerea oarbă, orgoliul românesc, obişnuinţa, şi adevărata poezie eminesciană să poată fi trasă fără drojdii în paginile istoriei literare". Cu această fermitate, declarată principial, G. Călinescu formulează obiecţii mai mari sau mici la adresa unor poezii ca *Epigonii*, *Venere şi Madonă*, *Înger şi demon*, *Strigoii*, *Noaptea*, *Scrisorile* ş.a. Pentru moment, cititorul e derutat şi pe bună dreptate, căci anumite afirmaţii prea categorice nu le putem accepta ca atare. Dar să nu uităm că G. Călinescu este un amator de paradoxuri, că el însuşi revine adesea corectînd şi nuanţîndu-şi opiniile. Împotriva celor care subapreciau studierea postumelor, el demonstrează că aici se găseşte un nou Eminescu „mai spontan şi mai crud, dar mai bogat în idei poetice". „În realitate, nu e un vers din manuscrisele eminesciene care să nu fie produse de un poet mare şi dacă nu toate sînt la înălţimea atinsă de unele opere editate în viaţă, mai toate sînt mai presus decît tot ce laolaltă au scris Heliade, Alexandrescu, Alecsandri şi ceilalţi „clasici".

În analiză, criticul porneşte de la aspecte mai puţin profunde, pentru a-şi grada argumentaţia spectaculos. Frumosul e descifrat în ideea lui şi nu în perfecţiunea formală. De aici şi pasiunea deshumării postumelor. Comentariul se desfăşoară oglindind opera din interiorul ei, ferm şi asociativ, cu o rară forţă de caracterizare şi expresie plastică: „Noi citim *Luceafărul* cu o educaţiune poetică formată de întreaga operă eminesciană, ne urcăm spre el treptat într-un peisagiu întreg. Tot complexul eminescian, toată reţeaua de vase sanguine se varsă împreună cu noi în această inimă care singură nu cuprinde decît puţin sînge. Opera eminesciană e o dramă simfonică cu întrebări şi răspunsuri, cu teme şi comentarii muzicale. *Luceafărul* a devenit pentru noi aria cea mai memorabilă".

Un ultim capitol, „Eminescu în timp şi spaţiu", reprezintă o încadrare a poetului în procesul istoric, dar cu dezavantajul de a repeta o seamă de idei tratate în primele volume. Supralicitarea asociaţiilor (nu numai literare), descrierea prea detaliată împovărează la un moment dat cercetarea, fapt pe care l-a recunoscut însuşi autorul, care şi-a rescris studiul, concentrîndu-l la două volume.

Oricîte rezerve s-ar formula asupra unor judecăţi de valoare emise de G. Călinescu (rezerve mai mult de natură sentimentală decît de natură critică), oricîte mici obiecţii s-ar face asupra caracterului poate prea minuţios al monografiei, *Opera lui Mihai Eminescu*, alături de *Viaţa lui Mihai Eminescu*, ne comunică o imagine profund originală a poetului, o icoană vie, care va domina multă vreme exegeza eminesciană. Criticul a extras toate esenţele tari ale operei, a înlăturat cu îndrăzneală ceea ce i s-a părut mai puţin consistent, sfărîmînd falsele splendori ale comentariului didacticist şi îngustimile tradiţiei învechite, a creat un portret nou al lui Eminescu, ce ni se înfăţişează, dintre toate

cîte le cunoaştem, cel mai aproape de adevăr şi cel mai demn de înălţimea şi valoarea excepţională a poetului.

G. Călinescu îşi verifică încă o dată metoda cercetării monografice în cartea despre Ion Creangă. Aici (e vorba de ultima ediţie), el infuzează mai adînc analiza în biografie (*Amintirile* îl obligau la aceasta), efectuînd o lucrare mai concentrată şi într-un fel mai unitară. Observaţiile cu privire la însuşirile de comediograf ale povestitorului, la limbajul dialogic, la faptul că Ion Creangă e un creator de viaţă şi un exponent al poporului de ţărani sînt fundamentale. În cadrul analizei, criticul înscrie remarcabila disociaţie dintre nuvelă şi roman, şi îl apropie pe autorul *Poveştilor* de scriitorii cei mai deosebiţi ca structură şi formaţie, Rabelais, Sterne, Flaubert, A. France, apropieri ce uneori au putut pe bună dreptate să deruteze. Consideraţiile referitoare la farmecul lui Creangă au şi ele o valoare metodologică, demonstrînd pe de o parte tehnica adoptată de G. Călinescu, pe de alta, limitele fatale ale criticii, în posibilitatea ei de recreare a universului operei şi a surprinderii cît de fugare a inefabilului : „În cele din urmă, farmecul lui Creangă se dovedeşte inanalizabil, ca şi farmecul poeziei eminesciene, unde nici ideea în sine, nici muzica în sine nu explică nimic. Singura metodă de convingere a criticului rămîne izolarea locurilor mai caracteristice şi citarea lor, şi cel mult explicarea, adică desfăşurarea conştientă a elementelor".

Structura monografiilor despre Eminescu şi Creangă o regăsim şi în lucrările mai recente cum sînt *Gr. Alexandrescu* (1955), *Al. Odobescu* (1958), *V. Alecsandri* (1958), *Eliade Rădulescu* (1964). Chiar atunci cînd îl putem suspecta pe autor de subiectivism şi exagerată maliţie (cazul Odobescu), portretul ni se relevă admirabil, iar caracterizările de o profunzime şi o forţă sugestivă adesea neîntrecute. O simplă comparaţie între monografia lui Eugen Lovinescu despre Gr. Alexandrescu, neinformată şi didactică, şi aceea a lui G. Călinescu arată limpede ce înseamnă conceptul călinescian asupra exegezei monografice, văzută ca sinteză între portretul moral şi analiza estetică.

Dar o dată cu *Gr. Alexandrescu* se ivesc şi defectele metodei folosite de către prestigiosul biograf. Parcă uitînd propriile opinii în legătură cu sterila acumulare arhivistică, G. Călinescu ajunge să etaleze o informaţie fastidioasă, care devine de-a dreptul sufocantă în monografia *N. Filimon* (1955). Se reproduc amănunte nesemnificative, documente despre rude colaterale foarte îndepărtate, care, evident că nu pot fi raportate cu nici un chip la operă. Aceasta duce şi la o estompare a portretului şi a perspectivei istorice (*N. Filimon*), la o lectură dificilă, secată simţitor de cunoscutul farmec al mai vechilor scrieri ale criticului. Cele mai izbutite exegeze monografice realizate de G. Călinescu în anii din urmă sînt micromonografiile închinate lui V. Alecsandri, Eliade Rădulescu şi Al. Odobescu, adevărate capitole ale unei proiectate istorii a literaturii române în monografii. Concentrate, cuprinzînd portrete sintetice, iar analiza mergînd la esenţă, studiile amintite ne oferă, prin formula lor critică, sugestii preţioase.

Fără a subaprecia cîtuşi de puţin eforturile şi izbînzile anterioare, dimpotrivă, remarcîndu-le, G. Călinescu rămîne întemeietorul de fapt al biografiei critice în istoria literară românească şi, în acelaşi timp, criticul care a scos monografia din hăţişul factologiei sociologice şi al didacticismului şi a pus-o pe terenul solid al esteticii şi criticii literare. Metoda lui a solicitat un nou tip de cercetător, care să întrupeze deopotrivă pe savant şi artist. Informate pînă la saturaţie şi bazate pe un îndrăzneţ şi profund examen critic, operele de istorie literară ale lui G. Călinescu aparţin ştiinţei prin caracterul lor de specialitate, şi în acelaşi timp literaturii, prin expresivitatea caracterizărilor morale şi a descrierilor, prin incomparabilul lor stil. Nu ignorăm anumite judecăţi subiective şi nici barocul voit al studiilor mai recente, însă G. Călinescu a dat despre Eminescu şi Creangă monografiile cele mai impunătoare din cîte există pînă azi. Documentaţia uriaşă, luciditatea şi penetraţia critică, forţa asociativă şi impetuosul talent literar, care au contribuit la zămislirea portretelor şi evocărilor romaneşti şi la realizarea sclipitoarelor analize estetice, fac din G. Călinescu, biograful şi monografistul, un Sainte-Beuve al nostru, al secolului XX.

Septembrie 1965.

LE BIOGRAPHE ET LE MONOGRAPHISTE

RÉSUMÉ

Au début de l'article, l'auteur présente les opinions théoriques de G. Călinescu sur la biographie littéraire. Après cela, il analyse les principales biographies dont le grand critique est l'auteur *(La vie de M. Eminescu* et *La vie de Ion Creangă*) en faisant ressortir l'originalité de la méthode et ses caractéristiques.

En même temps, nous est présentée la personnalité du monographiste ; on nous fait observer que sa riche activité a marqué une étape bien importante dans l'historiographie littéraire roumaine. La conclusion de l'article est que G. Călinescu a changé la conception sur la biographie et la monographie. Il en a éliminé la factologie sociologique et la facile vie romancée, imposant par ses études la critique et l'esthétique littéraire, soutenues par une profonde recherche scientifique. G. Călinescu est considéré par l'auteur de l'article comme le véritable créateur de la biographie littéraire dans la littérature roumaine, comme l'esprit critique le plus exquis, qui ait su allier dans son âme la vaste culture du savant au talent de l'artiste.

БИОГРАФ И МОНОГРАФИСТ

РЕЗЮМЕ

В начале статьи автор характеризует теоретические высказывания Дж. Кэлинеску о жанре литературной биографии. Затем он анализирует важнейшие биографии,

написанные замечательным критиком (« Жизнь М. Эминеску », « Жизнь Иона Крянгэ ») и подчеркивает своеобразие его манеры, ее характерные черты. В то же время в статье освещается и личность писателя, причем делается замечание, что его всесторонняя деятельность составляет исключительно важный этап в румынской литературной историографии. Выводы автора сводятся к тому, что Дж. Кэлинеску изменил самый взгляд на биографию и монографию. Он отказался как от социологизирования и фактографии, так и от поверхностных романизированных описаний и, благодаря своим трудам, направил эстетику и литературную критику на путь глубокого научного исследования. Автор считает Дж. Кэлинеску подлинным основоположником литературной биографии в Румынии, человеком с наиболее проницательным критическим взором, сочетавшим в своем лице богатую культуру с писательским талантом.

CRITICUL LITERAR

DE

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

Într-un fel s-a scris la noi în domeniul criticii literare pînă la G. Călinescu și altfel de la el încolo. G. Călinescu nu este însă o apariție inexplicabilă în procesul de evoluție al criticii noastre literare. El poate să fie pus în corelație, într-un anume sens, cu G. Ibrăileanu iar într-altul cu E. Lovinescu. Cu Ibrăileanu, G. Călinescu pare să aibă comun febrilitatea ideativă, mobilitatea și flexibilitatea spiritului în disociații și asociații, numai că gustul pentru dialectica paradoxală, servită și de un adevărat geniu al verbului, îl face pe G. Călinescu să fie mult mai complex, mai frapant original în tot ceea ce susține. Cît privește pe Lovinescu, o apropiere a lui G. Călinescu de acesta este de făcut mai întîi pe linia ideologiei literare, în legătură cu importanța analizei estetice, iar apoi pe însăși linia creării unei expresii critice, de rafinare a limbajului în abstracțiune, de lapidaritate și fulguranță sugestivă. Dacă Ibrăileanu și Lovinescu rămîn limitați pînă la urmă la ipostaza de critici literari (deși primul ne-a dat și un fundamental studiu de perspectivă istorică în legătură cu evoluția spiritului critic în cultura română, iar al doilea o primă încercare de prezentare sistematică a literaturii române din primele decenii ale secolului), G. Călinescu se vrea și ajunge să fie mai presus ca ei și un istoric literar cu o siguranță în viziune și erudiție, cum cultura noastră nu a mai cunoscut un altul pînă la el. Renunțarea la toate prejudecățile de manual, dezinvoltura aforistică, spiritul critic de impresionism modern în care G. Călinescu înțelege să conceapă istoria literaturii, ne îndreptățește să asemănăm cazul său cu acela reprezentat în istoria literaturii franceze de Albert Thibaudet.

Înainte de a se dedica o lungă perioadă de timp, cu o sagacitate de profesionist, activității de cronicar literar la „Viața românească" și „Adevărul literar și artistic", afirmîndu-se paralel cu Perpessicius la „Cuvîntul", cu Pompiliu Constantinescu la „Vremea" și cu Șerban Cioculescu la „Revista Fundațiilor", G. Călinescu a practicat inițial niște

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, p. 777—787

forme de exegeză critică în care verva, lirismul, erudiția apar combinate într-o alchimie proprie.

Articole și studii de critică literară publică după ce se exersase în poezie și traduceri. Călătoria și studiile în Italia au favorizat cercetarea literaturii italiene, astfel că transpunerile în românește din Boccacio și Papini, Panzini și de Bosis sînt rodul unei susținute preocupări. În critică debutează la revista „Roma" în 1924 cu un articol despre Pirandello și pirandellism, urmat de însemnări despre Adolfo Panzini, Sfîntul Francisc, Adolfo de Bosis, Cellini și alte articole, medalioane cît și note la rubrica intitulată *Cronică*. Același mod de popularizare a unei literaturi în medalioane, de astă dată cu extindere și în literatura franceză, o găsim din 1927 la „Viața literară". Pirandello, Jean Richepin, Italo Svevo, Henri Barbusse, Papini, Giovanni Gentile, Caviechioli, Paul Valéry, Adolfo Panzini, Francesco d'Assisi sînt scriitori cărora spiritul inventiv al lui G. Călinescu, susținut de o sistematică și multilaterală lectură, le-a dat o siluetă proprie. Încă din această perioadă inițială de activitate critică, talentul de creator epic însoțit de o vibrare lirică cu accentuate note personale fac din multe pagini de proză adevărată poezie. G. Călinescu ocolește uniformitatea în expunere pînă într-atîta încît autor și operă sînt definiți în formulări memorabile. Pe impetuosul Cellini, care prin nume, „Benvenuto", se credea predestinat a avea un rost supraomenesc în viață, îl vede ca pe un personaj cervantesc, în conflict cu meșterii din aceeași breaslă, cu autoritățile, cu Papa, cu propriul trup cuprins de friguri în clipa decisivă pentru gloria lui. Din legendele create în jurul Sfîntului Francisc și a tovarășilor săi descoperă o atmosferă de umanitate pătrunzătoare, care le înalță valoarea artistică, dar le coboară atmosfera mistică. Pirandello și Panzini, umoriști cu însușiri caracteristice spiritului italian, au fiecare o notă personală în scrisul lor și, în funcție de ea, G. Călinescu definește sugestiv specificul fiecăruia. Mai crud, mai plin de cinism dar și de tristețe, Pirandello „are îndărătul lui un puternic schelet de idei". După ce îi rezumă concepția în elementele ei esențiale, criticul urmărește influența lui Schopenhauer și Bergson asupra dramaturgului italian, apropierea ori deosebirea lui de scriitori ca Verga, Ibsen, Shaw pentru a descoperi pînă la urmă „noutatea cea mare" a lui Pirandello.

În 1926, răspunzînd lui Lascarov-Moldovanu la „Viața literară", G. Călinescu își manifestă în mod deosebit interesul pentru scriitorii români. „Trebuie deci să purcedem neîntîrziat în cunoașterea cît mai integrală a operelor noastre literare — să purcedem, drept vorbind, la autocunoașterea noastră sufletească". Ce va face în acest scop ? Va citi enorm, atît de mult încît în timpul cît pregătea *Istoria literaturii române* aducea acasă cărțile cu sacul, după cum își amintesc persoanele care i-au fost în preajmă în acea vreme. Nu-i scapă nici o carte nou apărută pe marginea căreia să nu mediteze. Așa se explică numărul mare de note și analize răspîndite în reviste. În „Sburătorul" din 1927 începe prin a da scurte fișe critice despre V. Voiculescu, Iuliu Săvescu, Otilia Cazimir la rubrica *Aspectele vieții literare*. Cu un an mai tîrziu, o colaborare sporadică întrunește cîteva însemnări critice la „Universul

literar". După medalioanele scriitorilor străini de la „Viața literară", G. Călinescu publică pînă în 1933 articole și note cu subiecte din literatura română la rubrica *Opere și autori*, susținută mai înainte de Pompiliu Constantinescu. Multe dintre ele sînt scurte însemnări în stare să capteze esențialul dintr-o carte și să-l exprime sugestiv, cu o spontaneitate tulburătoare, adesea brutal: „E de ajuns să definesc o idee mental, o carte, ca să simt nevoia neapărată de-a o spune, fără să țin seama că jignesc ori supăr pe un amic ori o cunoștință", se autodefinea în ipostaza de critic G. Călinescu cu prilejul interviului luat de Profira Sadoveanu. Subiectivitatea, ca expresie a nestăvilitei sale personalități, își afirmă pe alocuri capriciile, fără să stînjenească însă vreodată impunerea gustului nesovăielnic în aprecierile de valoare. Judecata sa lucidă și sigură nu ocolește căderea bruscă a trăsnetului pe pagina impostorului, o singură frază fiind suficientă pentru a spulbera un tom. Unele pretenții poetice sînt apreciate, de exemplu, ca avînd trei note specifice: „forma fixă a sonetului, recompensa națională și lipsa de talent". Mediocritatea îl indignează în măsura în care îl poate entuziasma un talent juvenil: „Cu scurtul său fluier haiducesc, sau cu o frunză sonoră între buze, tînărul zicător, călare pe murgul baladelor noastre, este binevenit în soborul orășenesc al literaturii române".

Deși de scurtă durată, prezența lui G. Călinescu la revista „Sinteza" în 1927 rămîne memorabilă prin polemica lui cu E. Lovinescu. Enumerarea, cu acest prilej, a criticilor de frunte ai timpului îi sugerează expresive profiluri, exercițiu pregătitor pentru portretele din *Istolia literaturii române* și din monografii: „Cu d-l Ibrăileanu intrăm în domeniul mitologiei, al lui Neptun vegetînd printre alge în fundul Mării Egee, al lui Barbarossa care doarme secular într-o peșteră, al Bătrînului din Munte văzut de Marco Polo, al duhurilor invizibile și totuși prezente, al numelor sonore și totuși înfricoșătoare"...

Argumentata demonstrație critică pe texte din Eminescu și Arghezi prefigurează și ea amplele studii de mai tîrziu. Pentru a fi analizată, poezia argheziană este desprinsă din contextul literaturii universale și în raport de această literatură este discutată „esența ei adînc emotivă". Cu fantezie lirică, în comentariul susținut de o solidă demonstrație formată din citate concludente, autorul *Cuvintelor potrivite* este socotit „drept cel mai mare poet contemporan al nostru", într-o vreme cînd atmosfera nu-i era prielnică și cînd Societatea Scriitorilor Români a preferat pe Alfred Moșoiu la premiile anuale. În baza orientării sale estetice și istorico-literare, G. Călinescu dă în acești ani, cînd scrisul său este încă în faza căutărilor, judecăți de valoare fundamentale, tot așa după cum este tentat să facă îndrăznețe asociații cu literatura română și străină. Procedeul critic este specific și poate fi întîlnit aproape pe fiecare pagină. Opera este interpretată în perspectiva epocii în care a fost scrisă, în strînsă dependență de viața și fizionomia autorului ei, raportată, în sfîrșit, la arhetipuri ale familiei spirituale căreia acesta aparține. Operația, extrem de pretențioasă cere, pentru a nu da greș, erudiție, intuiție precisă, fantezie. Presupune de asemenea vocație literară, de care criticul amintește în toate articolele sale cu caracter

teoretic apărute în „Viața literară", „Sinteza", „Gîndirea", ale cărui idei sînt reluate în *Tehnica istoriei și criticii literare* din *Principii de estetică*. Desigur, marea majoritate a criticilor au fost scriitori, dar ei privesc adesea creația în felul în care Lanson spune că o făcea Saint-Beuve, cu amarul resentiment de a nu putea ocupa, o dată cu marii săi contemporani, locul de prim rang. G. Călinescu nu numai că profesează critica în calitate de scriitor, dar se și impune ca atare, stimulat parcă permanent să combată opinia maioresciană că un critic nu poate fi poet și invers.

Portretele unor scriitori, incluse în studiile și articolele apărute între 1927 și 1928 în „Gîndirea" la rubrica *Idei, oameni și fapte*, demonstrează ca real punctul de vedere al autorului lor că actul critic este un act de creație. Ele au intrat în *Istoria literaturii române*, unele doar cu foarte mici modificări, altele constituind nucleul în jurul căruia s-au dezvoltat ulterior capitole întregi.

În „Gîndirea" găsim pentru prima oară imaginile lui N. Iorga și V. Pârvan ca profesori la catedra universitară. Apariției explozive în sala de curs a lui Iorga, asemuit cu „zmeul din poveste", i se opune aceea a lui Pârvan, văzut ca un erou a lui Ibsen, pastorul Brand „cu haina neagră încheiată auster pînă sus, călcînd pe un ghețar." Hortensia Papadat-Bengescu este surprinsă citind cu afectare grațioasă, în cadență studiată, sau retrăgîndu-se cu aristocratică imprecizie, fiind prezentă și în același timp amabil absentă printre membrii cercului „Sburătorul". Cu astfel de procedee scriitorii încep deodată să trăiască în fața noastră cu o expresivitate maximă, rămînîndu-ne memorabili ca și cum i-am fi cunoscut personal.

Cu mijloace literare proprii, G. Călinescu reface într-o formulă concentrată dar sugestivă atmosfera poeziei lui Blaga: „După cum în creștinismul primitiv păstorul virgilian se îmblînzește și purcede pe peretele sarcofagelor cu oaia în jurul gîtului, între barbarie și cruce, viță de vie bachică și lugerul simbolic, păuni și porumbei, silvani și diaconi; tot astfel, rusticitatea poeticei d-lui Blaga se eterizează fără să se distrugă". Opera lui Emanuel Bucuța este asemuită unei semi-întunecate și prăfoase chilii de colecționar în care se întîlnește orice, într-o exotică risipă.

După Mihai Ralea și o dată cu Camil Petrescu, se poate spune că G. Călinescu promovează la noi genul eseistic de demonstrație critică.

Adevărata activitate de cronicar literar s-a desfășurat ani de zile la „Viața românească" și „Adevărul literar și artistic" și, cîteodată, dar nu cu atîta regularitate, la „Universul literar", „Vremea", „România literară", „Jurnalul literar". Înainte de a „păși în arena literară cu preocupări recente", G. Călinescu proiectează studierea lui Eminescu, unul din marii reprezentanți ai spiritului de creație românesc, „fără de înțelegerea căruia examenul de critic al cuiva este pierdut".

Formula, oarecum restrictivă, a cronicii literare nu era în spiritul lui G. Călinescu. El prefera articole pe teme diverse, ca acelea care prevesteau, ca structură, cronicile mizantropului și ale optimistului. De aceea a încercat, ținînd seama și de atmosfera din lumea

literară de la noi din acea vreme, să se convingă el însuşi de utilitatea acestei forme de critică şi să-şi lămurească mai bine conţinutul în articole teoretice ca *Profesiune de credinţă*, apărut în „Adevărul literar şi artistic" din 1933, cît şi în cronici propriu-zise, cu ocazia recenzării cărţilor lui Dan Petraşincu şi Mihail Şerban, sau a monografiei *Ion Barbu* de Tudor Vianu. De fiecare dată distinge deosebirea dintre critică, cronică şi recenzie. Deosebirea dintre ele o găseşte posibilă în ţările cu o cultură mai veche, unde se dau opinii doar despre acei autori asupra cărora pare a nu mai fi nici o îndoială ca valoare. La noi, în anii care preced cel de-al doilea război mondial, sporirea cantităţii de literatură pune pe critic în dificultăţi serioase, fiind obligat de împrejurări să citească tot ce apare nou şi să-şi spună părerea în modul cel mai obiectiv posibil. De aceea, într-o ţară în deplină desfăşurare culturală cum este ţara noastră, spune G. Călinescu, recenzia poate fi „o critică propriu-zisă sub speţa absolutului" şi, în acelaşi timp, „o simplă discuţiune cu autorul, o notă culturală". Pentru a fi de un real folos progresului culturii, orice formă ar lua critica literară, ea trebuie făcută cu o desăvîrşită bună credinţă şi cu o indiscutabilă competenţă.

Criticii şi chiar scriitorii de la noi îşi fac o preocupare din lămurirea acestei probleme. În „Vremea" din 1935, în mai multe numere la rînd, apar cele mai controversate păreri după care, Pompiliu Constantinescu, criticul „en-titre" al revistei, trage concluzii care concordă cu afirmaţiile lui G. Călinescu din „Adevărul literar şi artistic".

Ca şi în eseu, G. Călinescu spulberă clişeele şi în cronica literară. A recenzat cu conştiinciozitate şi pasiune intelectuală cărţi de valoare artistică diferită, după cum se angajase solemn în prima cronică de la „Viaţa românească" din anul cînd a fost numit, la propunerea lui Ibrăileanu, în conducerea revistei, cît şi în articolul *Primii paşi* din „Adevărul literar şi artistic". Aduce însă de fiecare dată atîta noutate, încît cronicile se citesc nu numai cu curiozitate ştiinţifică, ci şi cu satisfacţie estetică. Ani la rînd, în „Adevărul literar şi artistic", discutarea unei cărţi aduce după sine lămurirea unei noţiuni literare, în formule pe cît de concise, pe atît de expresive. G. Călinescu defineşte „memorialismul" scriind despre Const. Kiriţescu la apariţia cărţii *Flori din grădina copilăriei* şi „povestitorul" cînd recenzează volumul *Camere mobilate* de Damina Stănoiu. Viaţa romanţată şi pericolul ei ca „un gen cu desăvîrşire fals" este analizată o dată cu romanele *Luceafărul* al lui Cezar Petrescu şi *Domnul Tudor* al lui Carol Ardeleanu. Cînd Octavian Goga a tradus după Emerich Madach *Tragedia omului*, G. Călinescu explică pentru ce, mai ales cînd este vorba de poezie, numele traducătorului este pus în frunte şi numai apoi acel al autorului: „adevărata, rara traducere este operă de creaţiune, nu de simplă translaţie. Carnea poemului e alcătuită din sfera lirică ce înconjoară sîmburele schematic şi această carne e făcută din cuvinte". Criticul expune părerea personale asupra folclorului, referindu-se la cartea lui I. Iovescu *Nunta cu bucluc*, discută conceptul de poezie în cronicile despre Ion Pillat, lămureşte ce este stilul unui veritabil creator, alegînd din cărţile care i-au trecut prin mînă, volumul *Paştele Blajinilor* de M. Sa-

doveanu : „Se produce la marele scriitor, mai cu seamă spre maturitate, un proces psihic care determină creaţiunea însăşi. El capătă o atît de mare facultate de analiză a ideilor şi respectiv a vocabulelor încît exprimîndu-se în modul cel mai simplu, izbuteşte să ocolească toate truismele şi să ridice judecata la valoare de imagini".

La „Viaţa românească" aplică în fapt ideea exprimată în 1933 că „o cronică este un îndemn la lectură iar nu un surogat al ei". Consideraţiile asupra proustianismului şi a spiritului de imitaţe din cronica despre romanul *Patul lui Procust* incită curiozitatea cititorului care nu numai că meditează asupra celor afirmate de critic, dar vrea să se convingă personal de temeinicia părerilor lui, de unde nevoia de a consulta şi alte cărţi edificatoare.

Din activitatea de cronicar literar la cele două mari reviste, activitate pe care G. Călinescu are să şi-o califice în 1947, la „Naţiunea", drept „secundară", ca fiind numai o simplă etapă de digitaţie critică, se desemnează o metodă de analiză proprie. În ce constă şi prin ce se diferenţiază această metodă de aceea a predecesorilor ? G. Călinescu apare ca unul dintre primii critici literari de la noi care încearcă să se circumscrie cît mai stringent la obiect, fugind de digresiune ca şi de menţinerea în generalităţi. Obiectul criticii sale este opera „ca realitate artistică efectivă". Caracterizarea operei propuse este inclusă de obicei în reconstituirea descriptivă a acesteia, reconstituire pe care o întreprinde cu o vervă intelectuală incisivă, care valorifică pertinent notele semnificative. În cuprinsul acestui act de reconstituire, G. Călinescu apelează la anecdotă, cîteodată dramatizînd, jucînd pe rînd toate rolurile.

Recurgerea la citat, cu o frecvenţă izbitoare, apare ca unul din procedeele predilecte. Într-o cronică despre I. A. Basarabescu din „Adevărul literar şi artistic", 1932, deosebeşte pe romanţioasa Ziţa, „personificarea spiritului critic al lui Caragiale", de „romanţioasele" lui I. A. Basarabescu fiindcă acestea au o cît de rudimentară dar totuşi reală viaţă emotivă. G. Călinescu alege din schiţa *Pe drezină* un fragment din care deslușim, ascunsă sub termenii cei mai banali, drama celor doi protagonişti care „ răpuşi de o dragoste de roman breton", vor fugi împreună : „Cele dintîi clipe fură mute... Apoi : — Sărut mîna, madam Manolescu ! — Bună ziua, domnule Popovici. — Nu m-aş fi aşteptat odată cu capul să te văd femeia lui Napoleon. — Nici eu pe d-ta ...însurat aşa repede. — Ce face Coana Luxiţa ? — Merci bine..."

Pe marginea acestui fragment de dialog, G. Călinescu intervine comentînd : „În cuvinte aşa de simple e în fond cazul Franciscăi da Rimini".

Alegerea citatelor, decuparea acestora din contextul respectiv, plasarea în rama comentariilor constituie o operaţie dintre cele mai delicate, cu atît mai mult cu cît, în procesul de expoziţiune a gîndirii critice a lui G. Călinescu, citatul ajunge să îndeplinească funcţiunea ultimă, aceea a iniţierii directe, din care concluziile se trag de la sine.

Tehnica utilizării citatului apare ridicată la rangul unei adevărate arte a intuiției. Punîndu-și întrebarea care este momentul cu adevărat estetic din activitatea critică, răspunde încă în 1927 în articolul *Simțul critic* din „Viața literară": „Evident — citatul — A cita vrea să zică a izola ceeace spiritul tău a creat din nou dînd fragmentului o valoare, recunoscîndu-l ca probabil produs al propriei fantezii... Uneori citatul singur poate sugera impresia de frumos".

Cu fapte aparent mărunte, G. Călinescu construiește ca un romancier un univers întreg. Evocînd în „Viața românească" paradoxala naștere a lui Jean Bart într-un colbăit oraș de provincie, încearcă o explicație pentru cariera de marinar a scriitorului: „Văzut-a el în huilele multicolore ce se scurg pe suprafața galbenelor, mîloaselor ape ale Bahluiului, Cacainei și Prutului, cînd luna ca o turlă de solzi verzi, moscoviți, se ridică îndărătul bisericilor lipovenești, umbra unor brigantine de vis, cu pînzele umflate, sau urîtul pustietății mute a orașului săpat în maluri de lut îl va fi făcut să viseze un element pur, veșnic mișcător și întins".

Cu enumerări prelungite reconstituie o ambianță, o epocă. Adunînd cîteva trăsături caracteristice în stare să exprime personalitatea morală ori fizică a unui scriitor face, în unele cronici, neașteptate portrete literare. Din comentarea piesei *Omul cu mîrțoaga* se decupează silueta autorului ei, G. Ciprian. Lui Al. O. Teodoreanu i se relevă calitatea orală a expresiei, însoțită de penetrațiunea ochilor și hohotul de rîs generos, final.

În *Istoria literaturii române* ca și în unele conferințe cu privire la cîțiva mari scriitori europeni din trecut, metoda critică a lui G. Călinescu, cunoscută din tot ce a scris pînă acum, se accentuează în funcție de însăși natura lucrurilor, amplificîndu-se cu adaptarea unor modalități suplimentare de caracterizare, cum sînt biografia și portretul. Criticul își dezvăluie acum, în toată plenitudinea, marele talent de romancier, realizînd performanțe pe care nici un altul nu le-a mai realizat în materie.

Scriitorii portretizați în *Istoria literaturii române* au relieful halucinant al unor personagii de roman, care ajung să facă o reală concurență stării civile. Pînă la urmă, ei par a constitui laolaltă amplul roman al existenței noastre culturale. Iată-l, bunăoară pe Matei Caragiale mergînd rigid pe străzile capitalei, atrăgînd atenția prin îmbrăcămintea sa de ceremonie, cu vizibile urme de uzură pe la cusături, contrastînd ciudat cu restul trecătorilor: „Deși cu privirea cultă, rafinată, omul era prea rigid în protocolul mersului său ca să fie un aristocrat pur sînge. Nu puteai să nu te gîndești atunci la unul din acei servitori bătrîni, de mare aristocrație, ei înșiși cu arbore genealogic dovedind puritatea vocației lor ancilare, dintre acei servitori care sînt luați de vulg drept stăpîni, în vreme ce stăpînii, prin falsa lor neglijență, sînt luați drept servitori, și care cer informații asupra caselor în care urmează să se angajeze ca nu cumva să decadă din treapta lor".

Iată-l pe N. Iorga încheindu-și o oră de curs în fața unei săli cucernice: „În cele din urmă conferențiarul amărît, dădea semnele unei decepțiuni universale. În sentințe biblice se ridica de-asupra patimilor mărunte, se închidea în negura de fum a unei înălțimi inaccesibile și întocmai ca Moise, spărgînd tablele legii aduse unui popor netrebnic, tunînd asupra sălii profeții grozave, fugea întunecat de o justă mînie, în aplauzele ropotitoare ale auditorului".

Uneori portretul este compus de-a dreptul ca o metaforă de caracterizare a întregii opere a scriitorului în cauză, cum se întîmplă cu Mihai Sadoveanu: „Omul însuși personifică în chipul cel mai izbitor opera: voinic, trup mare, cap voluminos, gesturi cumpănite de oier, vorbire îmbelșugată, dar prudentă și monologică, ocolind disputa; însă lăsarea în jos a gurii, zîmbetul împietrit al feții, aduc pe față o nepăsare ferină; ochii, nelămuriți, reci, venind de departe și trecînd peste prezent, sînt ai unei rase necunoscute".

Alteori evocarea peisajului natal precede ca un preludiu de atmosferizare sugestivă prezentarea scriitorului propus spre studiu, ca în cazul Rășinarilor lui Goga, a Nordului lui Ibsen, a Veneției lui Carlo Goldoni. Alegem pentru exemplificare, din conferința despre Goldoni, un fragment în care este descrisă Veneția, celebrul oraș al oglinzilor, ce își răsfrînge goticul palatelor în apa opacă și grea ca uleiul, clătinîndu-se. Orașul italian apare prin mijlocirea imaginației creatoare a criticului ca o paletă uriașă pe care se îmbină cele mai extraordinare culori: „Goldoni fu surprins de bezna altor orașe față de forfota și iluminația Veneției. Magazinele, cafenelele, hotelurile erau deschise pînă noaptea tîrziu, vasta piață San-Marco gemea vara de lume. Negustorii ambulanți strigau marfa cu cîte o cantilenă specifică, oamenii din popor, gondolierii cîntau. Fondul caracterului națiunii este veselia zice Goldoni, care se oprea în fața scamatorilor din piața San-Marco spre a le studia limbajul, spiritele și gesturile. Din acest mediu a ieșit opera exuberantă, sănătoasă, populară, plină de observație, dar lipsită de fior metafizic".

O trăsătură caracteristică pentru întreaga creație critică a lui G. Călinescu este stilul asociativ. În definirea unei opere sau mai bine zis a autorului ei, își permite să stabilească asociații dintre cele mai îndrăznețe pe plan de literatură comparată. Fantezia lui intuitivă ajunge în acest sens la raportări de-a dreptul uimitoare, care încîntă spiritul ca niște descoperiri senzațional revelatoare. Costache Conachi, de exemplu, face parte, prin mijlocirea poeților greci, din familia lui Stendhal și Benjamin Constant, se apropie prin hîrjoana măruntă a dragostei de scenele în stil Marivaux și, fără a-și cunoaște modelul îndepărtat, este socotit drept cel dintîi petrarchist român. După o succintă definire a petrarchismului, G. Călinescu enumeră acele trăsături ale scriitorului român care-i permit să-l alăture poetului italian. Conachi devine după o atare confruntare un „Petrarca ras în cap, cu chip de faun oriental, cu işlic, antereu și iminei, obișnuit a subtiliza pe sofale și a-și transmite mesajele prin țigani lăutari, neverosimil în

pădure, ducînd omagiul pînă la tîrîrea în pulbere şi la închinarea ortodoxă, şi tristeţea occidentală pînă la pandalii şi istericale".

Nicăieri nu s-a simţit nevoia unui spirit creator atît de original, dublat de un savant în stare să învestească noua expresie cu un temeinic prestigiu, ca în critica literară, pentru că ea este teren prielnic ivirii formulelor uscate, didactice, în care stereotipia şi platitudinea îşi puteau găsi cu uşurinţă loc. Monologul eruptiv al lui G. Călinescu din unele cronici, cît şi pregnantele definiţii exhaustive din *Istoria literaturii române*, studii şi conferinţe, au uimit la început, au intrigat de multe ori, dar au sfîrşit prin a se impune totdeauna.

În opera critică din ultimele două decenii se distinge preocuparea lui G. Călinescu de a aprofunda substratul ideologic al artei şi condiţionarea ei socială. Atent la ceea ce este profund şi autentic în creaţia unui scriitor, el a formulat în această ultimă etapă a activităţii sale critice judecăţi drepte, sprijinite pe temeiuri esenţiale asupra lui Eminescu, Caragiale, Creangă. Masivul material informativ publicat în revista „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor" este topit şi răspîndit în mari sinteze critice : *Caragiale, omul şi opera*, *Eminescu poet naţional*.

În perspectiva literaturii universale, eroii caragialieni sînt aşezaţi alături de burghezii lui Balzac, de la amploaiat la deputat şi ministru. Caragiale, artistul şi omul, este integrat şi el în dimensiunile vaste ale creaţiei europene, considerat superior umoristului Monnier şi tuturor acelora cărora le lipseşte „gravitatea în veselie".

Critic, G. Călinescu este departe de uscăciunea pedantă pe care o dă uneori exerciţiul specializat al aprecierilor de valoare. Gîndind inventiv, cu o efervescentă imaginaţie de poet trăind printre tomuri, el a definit pe Eminescu cu o mare expresie lirică : „Viaţa lui se confundă cu opera. Un Eminescu depăşind vîrsta pe care a trăit-o ar fi ca un poem prolix. Însăşi nebunia pare o operă de protest. Şi de aceea oricine îl va citi, pe orice punct al globului, va înţelege că Eminescu a exemplificat o dramă a omului, că el a scris în versuri o zguduitoare biografie. Alţii au o operă eminentă şi o biografie monotonă şi fără semnificaţii. Rar se întîmplă ca un poet să fie sigilat de destin, să ilustreze prin el însuşi bucuriile şi durerile existenţei şi de aceea multă vreme Mihai Eminescu va rămîne în poezia noastră nepereche".

Alături de biografia eminesciană, care în momentul apariţiei, în 1932, marca un strălucit debut al autorului în istoria literară, această ultimă contribuţie a lui G. Călinescu la descifrarea operei marelui nostru poet este o dată memorabilă pentru cultura noastră. Studiul este o magistrală ilustrare a universalităţii lui Eminescu : „Homer era grec, Dante florentin, Shakespeare englez : extirpaţi din opera lor ceeace e concret etnic, sublimele îngustimi, dacă vreţi, şi totul rămîne inert şi fără puls. Universalitatea este o inimă individuală, puternică şi sonoră, ale cărei bătăi istorice se aud pe orice punct al globului precum şi în viitor".

Riguros în judecățile critice, G. Călinescu înfățișează pe marii creatori într-un fel cu totul personal, care oscilează între dimensiunile reale și imaginea colosală ce vizează fabulosul mitologic.

Un mare critic literar nu este niciodată un simplu comentator de cărți, un funcționar al culturii îndeplinind oficiul de ghid. El se impune ca un creator de valori, cu nimic mai puțin interesant și semnificativ ca atare decît reprezentanții celorlalte categorii de scriitori. Interpretările sale reconstituie realitatea fenomenului artistic cu o pregnanță nouă, ele reprezentînd nu numai operă de intuiție ci și una de inventivitate. Un mare critic literar se definește în primul rînd ca un vizionar, ceea ce îl face să fie deopotrivă și poet și filozof. Opera critică poate să constituie în sine o operă de artă și monumentul realizat de G. Călinescu în *Istoria literaturii române* și în studiile sale critice reprezintă un memorabil exemplu.

LE CRITIQUE LITTÉRAIRE

RÉSUMÉ

Il y a quatre grandes étapes à distinguer dans l'activité du critique G. Călinescu. La première, qui va de 1924 à 1930, considerée comme étape de formation, est celle durant laquelle il encourage chez nous, après M. Ralea et en même temps que Camil Petrescu, le genre d'essais de démonstration critique. La deuxième correspond à la collaboration aux grandes revues littéraires «Viața Românească» (La vie roumaine) et «Adevărul literar și artistic» (La vérité littéraire et artistique); c'est dans les pages de ces revues qu'il s'est fait remarquer en écrivant des chroniques, tout comme Perpessicius dans la revue «Cuvîntul» (La parole), Pompiliu Constantinescu dans les pages de la revue «Vremea» (Le temps) et Șerban Cioculescu dans «Revista Fundațiilor» (La Revue des Fondations).

La parution en 1940 de *L'histoire de la littérature roumaine* le consacre comme historien et critique littéraire. Le long des deux dernières décennies on remarque ses efforts pour approfondir le substratum idéologique de l'art et son conditionnement social. C'est à ce moment qu'il écrit les grandes synthèses sur certains classiques roumains ainsi que des études et des conférences concernant quelques grands écrivains européens du passé.

Comme critique, G. Călinescu se rapproche par certains traits de Ibrăileanu et de Lovinescu. Mais, de plus, il se veut et finit par être historien littéraire aussi. Il s'impose en tant que créateur de valeurs, ses interprétations reconstituant d'une manière vive et efficace la réalité du phénomène artistique. Il fait œuvre d'intuition et d'invention à la fois.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

РЕЗЮМЕ

В деятельности Дж. Кэлинеску как критика можно выделить четыре крупных этапа. Первый, охватывающий 1924—1930 гг., принято считать периодом формирования его метода, когда он вводит в Румынии, после М. Раля и одновременно с Камилом Петреску, эстетический жанр критической аргументации. Второй период совпадает с сотрудничеством в крупных журналах, « Вяца ромэняскэ » и « Адевэрул литерар ши артистик», в которых он проявил себя как мастер хроники, наряду с Перпессичиусом, сотрудничавшим в «Кувынтул», Помпилиу Константинеску из журнала «Время», Шербаном Чокулеску из « Ревиста Фундациилор ». Появление в 1940 году « Истории румынской литературы » — определяющий момент, после которого Дж. Кэлинеску становится признанным историком литературы и критиком. В последние два десятилетия наблюдается его стремление к более глубокому пониманию идеологической основы искусства и его социальной обусловленности. В этот период он пишет монументальные труды о ряде румынских классиков, а также статьи и доклады о некоторых крупных европейских писателях прошлого.

В качестве критика Дж. Кэлинеску обладает рядом черт, сближающих его с Ибрэиляну и Ловинеску. Но наряду с этим он стремится стать и историком литературы; и это ему удается: он становится творцом подлинных ценностей, так как его интерпретация — продукт не только интуиции, но и воображения — с исключительной точностью восстанавливает реальность художественных явлений.

FIZIONOMIA ŞI FIZIOLOGIA ACTULUI CRITIC

DE

PAUL CORNEA

Poate că cea mai izbitoare însuşire a lui G. Călinescu e abundenţa însuşirilor. El e poet, romancier, dramaturg, eseist, critic, istoric literar, un „homo universalis" capabil de opere fundamentale în toate domeniile. Această neobişnuită ecuaţie personală, căreia unii i-au căutat echivalent în Renaştere, exercită asupra cititorului, indiferent de îndeletnicire şi aplicaţie, un adevărat miraj. Sentimentul e de a asista la spectacolul unei rare virtuozităţi, la o subtilă jonglerie intelectuală în jurul obiectului romanesc sau critic, cu rezultatul de a deplasa coordonatele curente sau a le răsturna, propunînd în schimb o nouă ordine a lucrurilor, de un farmec proaspăt, inedit şi contagios. Admiraţia se întovărăşeşte, ca totdeauna în asemenea cazuri, cu satisfacţia auto-stimulării în direcţie reflexivă şi asociativă, deci cu cîştigarea unei idei mai înalte despre propria noastră dimensiune spirituală.

În cultura românească au mai existat, de bună seamă, vocaţii plurale, unele (Haşdeu, Iorga) încă mai ciclopice prin gigantismul proiectelor şi mulţimea teritoriilor străbătute. Călinescu avea setea enciclopedismului şi poseda vaste cunoştinţe în toate artele, însă nici matematica, nici ştiinţele naturii, nici chiar lingvistica n-au părut să-l intereseze, iar activitatea lui s-a consumat în albia literaturii, desigur acoperind-o pe toată întinderea, inundînd chiar pămînturile vecine, totuşi fixîndu-se aici definitiv, fără a încerca să evadeze. Dacă ceva îl deosebeşte de predecesori nu e, aşadar, amploarea operei şi multiplicitatea iniţiativelor, ci, în primul rînd, calitatea eminentă a reuşitei, faptul că temperatura inspiraţiei indică pretutindeni, în poezie şi critică, în roman şi istorie literară, aceeaşi arşiţă a geniului. Călinescu îmbină nu numai pasiuni divergente dar şi aptitudini care, de obicei, se contrazic. Întîlnim la el conjuncţia rară a puterii de creaţie cu spiritul critic, a inteligenţei disociative cu zborurile fanteziei, a intuiţiei cu tehnica riguroasă a cercetării.

REV. IST. TEORIE LIT. T. 14, NR. 3—4, 1965, p. 789—797

„Critica și erudiția sînt două activități care multă vreme n-au fost nici în comunicare, nici în alianță" — spune G. Lanson, subînțelegînd că el și școala sa urmau să înfăptuiască necesara și dorita sinteză. După cum se știe, lucrul nu s-a întîmplat, probabil mai puțin din vina maestrului decît a discipolilor, dar explicația nu-și are locul aici. Vrem doar să consemnăm faptul că pînă în zilele noastre, în Franța (și nu numai acolo) continuă să coexiste istoriografi și critici ; cei dintîi preconizează anchete genealogice asupra operelor literare și cercetări parțiale, pozitivate prin excluderea judecății de valoare și limitarea precaută la document ; cei din urmă se străduiesc să răspundă la întrebarea *cum ?* și nu la întrebarea *pentru ce ?*, năzuind să elucideze universul interior al operelor și nu condițiile în care ele au luat naștere. Au fost desigur și încercări de a unifica ambele direcții, unele mai izbutite, ca ale lui Leo Spitzer sau Paul Hazard, altele mai puțin izbutite, în genere însă lipsite de longevitate și de o audiență universală.

Dar oare desfășuarea aceasta a studiilor literare pe două drumuri răzlețe provine dintr-o obstinație doctrinară ? Credem că nu. În primul rînd contează, ni se pare nouă, o anume înzestrare spirituală ireductibilă. Cu alte cuvinte, dincolo de preferințele marcate teoretic, ne vine a crede că fiecare cercetător se orientează conform aptitudinilor proprii, unii spre filozofie, alții spre istorie, unii spre interpretare și judecată estetică, alții spre colectare de materiale și examen scrupulos al datelor, izvoarelor și influențelor. Din perspectiva întregii sale activități putem afirma că G. Călinescu era în stare să excelеze în ambele ipostaze. A practicat în mod strălucit o critică modernă, de explicitare a valorilor, prin pătrundere analitică și desfășurare a latențelor operei. În același timp, departe de a neglija instrumentele pozitive de investigație, a manifestat un interes constant pentru autenticitatea și temeinicia materialelor de arhivă, mergînd pînă la un veritabil cult al documentului. Totuși, istoricitatea pare a rămîne în umbră față de expansiunea funcției analitice și prioritatea acordată momentului critic. Călinescu se diferențiază atît de radical unori de istoriografii obișnuiți ai literaturii încît pare a fi din altă lume, o lume dacă nu direct ostilă, în orice caz aparținînd altui sistem gravitațional. Să vedem lucrurile mai de aproape.

Se știe că actul critic desprinde opera din universul extern și o transformă într-o experiență interioară. Dar această refracție printr-o sensibilitate tinde să se obiectiveze, adică să se împărtășească altora, deoarece — cum arăta Camil Petrescu — „fără intenție tranzitivă actul judecății critice e pur neant". Intuiția și forma inefabilă a viziunii lăuntrice trebuie, așadar, să se organizeze într-un discurs coerent. Însă, pe circuit, fie la nivelul recepției, fie la acela al reflexiunii sau al expresiei, orice inadvertență care se produce, orice deficit local, devine cauză de eroare, de rătăcire, ori, pur și simplu, de mediocrizare a mesajului critic — păcatul cel mai grav, de fapt singurul ireparabil în materie. De pildă, se întîmplă ca unora să le lipsească finețea gustului ; la alții, prin exces de logică, principiile se transformă într-un sistem

rigid, voind să-şi subordoneze creaţia ; sînt dese cazurile de limbaj simplist, de schematizare sau de proliferare a expresiei peste cerinţele fondului de idei ş.a.m.d.

Spre deosebire de atîtea bunăvoinţe eşuate din cauza penuriei de mijloace, Călinescu e un favorizat al soartei. Pe el muzele l-au răsfăţat. I-au acordat în grad exemplar cele trei calităţi pe care A. Thibaudet le afla în alcătuirea criticului ideal : gustul, forţa constructivă, capacitatea de creaţie. Era şi intelectual şi filozof şi artist. Contrariu acelora care blestemă zgîrcenia firii, el s-ar fi putut plînge de dărnicia ei : problema care i-a stat totdeauna în faţă a fost să-şi disciplineze însuşirile.

În exerciţiul critic, Călinescu nu cîntăreşte ci interpretează. O apreciere valorică e desigur implicată în orice demonstraţie, însă greutatea nu cade pe motivarea ei. Poate de aceea nu a practicat decît incidental cronica literară, cea mai selectivă dintre ramurile criticii, unde se cade a spune zilnic da şi nu. El a stat continuu de strajă la frontierele bunului gust şi culturii, dar preferînd să explice mai mult decît să cearnă grîul de neghină. Acea ingrată şi responsabilă însărcinare, „ucenicie şi mucenicie" pe ogorul literelor — după vorba nimerită a lui Perpessicius — constînd în urmărirea sistematică a producţiei contemporane, în efortul de a anticipa judecata istoriei şi uneori de a o influenţa, i se potrivea numai în parte. Atît Ibrăileanu, cît şi Lovinescu, pentru a aminti numai pe doi dintre fruntaşii opiniei literare interbelice, au lansat scriitori şi au autorizat curente. Nimic asemănător la Călinescu. De altfel, nici n-a rîvnit la acest merit. E drept că el a înfăptuit cel mai prestigios recensămînt al literaturii contemporane, într-o operă unică în analele culturii noastre, ca putere de sinteză, viziune intens personală, vivacitate dialectică, stil ; însă, cine examinează lucrurile cu băgare de seamă va constata că rectificările pe care le-a adus în ierarhizarea valorilor nu constituie principalul merit al cărţii. E mai exact să spunem că G. Călinescu ne oferă motive noi şi admirabile de a-i preţui pe scriitorii deja clasaţi. În loc să promoveze sau să conteste, el vrea să înţeleagă şi să arate. Îl ajută la asta o mare mobilitate intelectuală, probabil şi spiritul de contradicţie, care-l îndepărtează de căile bătătorite. Capabil să cînte în toate registrele şi cheile, el îşi asumă opera pînă la asimilarea totală a intenţionalităţii ei, ajungînd deci în punctul de unde totul devine justificat, dacă nu scuzabil. Oricum, ideea că un roman sau o poezie reprezintă existenţe autonome, structuri închise, cu legi proprii, incomparabile prin definiţie, provine din Croce, dar a ajuns, în diverse variante, un bun comun al gîndirii estetice dintre cele două războaie mondiale.

Pe ce stăruie Călinescu în analiza critică ? Pe două aspecte : cel caracterologic şi cel estetic — speculativ. Înainte de toate el e un spirit împărţit între austeritatea bibliotecii şi nostalgia trăirilor posibile. E lacom de cărţi şi universurile imaginare dar curios de oameni şi dornic să soarbă voluptăţile lumii. Intelectualismul ţine în cumpănă o senzualitate robustă, mereu veleitară, care se satisface compensatoriu cu evocarea vieţii. De-aici predilecţia pentru portretistică şi modali-

tatea picturală ; scriitorii ne apar ca niște eroi balzacieni, surprinși în detaliul fiziognomic și vestimentar, plasați într-o ambianță vie, colorată, strict determinată sub raport etnic și istoric. Desigur, nu trebuie să căutăm asemănarea cu natura. Dacă pictorii ar ambiționa să reproducă fotografic personalitatea, atunci toate tablourile ar fi impersonale. La Călinescu, portretistica e profund subiectivă, uneori maliționsă, îngroșată pînă la caricatură, restituind alături de o versiune a modelului și pe pictor însuși. Ca un ventriloc, vocea scriitorului își însoțește pretutindeni personajele și le comentează. Lumea e „călinescianizată", deși nimic nu e fals și nici o afirmație fără acoperire. Dar talentul de a înscena și ineditul unghiulației scot efecte colosale din materialul cel mai anodin.

Spre deosebire de Sainte-Beuve, patronul criticii moderne, Călinescu nu e atît biograf cît romancier. Din scriitorii reali ai istoriei literare, cu existențe adesea plicticoase sau obscure, el creează personaje patetice sau pitorești, totdeauna interesante. Obișnuitul e adus la o asemenea reverberație încît devine mai prodigios decît ficțiunea. El lucrează prin intuiții rapide și pete de culoare, în vreme ce Sainte-Beuve umblă tacticos, colonizînd fiecare parcelă de teren descoperită, mereu ispitit să croiască fraze. Ilustrul înaintaș vrea să dezvăluie psihologiile, Călinescu pare mai curînd înclinat să le situeze. Cel dintîi practică metoda enumerării complete și a clarificării prin acumulare, celălalt se desfășoară în cîteva momente semnificative și sugerează prin elocvența faptelor însăși. Sainte-Beuve face narațiune, Călinescu montaj.

Pe lîngă amatorul de pitoresc, în scriitorul nostru sălășluește — și aici intervine asemănarea cu Sainte-Beuve — un moralist de cea mai autentică formație. Moralist — adică un observator lucid și ironic, capabil în orice moment să mute dezbaterea de la particular la general, spre a găsi o constantă umană sau a verifica un adevăr uitat. Remarcabilă e mai ales arta formulării. Caracterizările sînt percutante, conturînd într-o lumină de fulger sensul unui destin sau particularitatea esențială a unei figuri. Logica este și aci dependentă de o intenție expresivă. Ca atare, multe elemente reprezentative pentru individ, dar centrifugale în raport cu ceea ce i se atribuie drept „faculté maîtresse", sînt eliminate. (Hasdeu e „Un Alexandre Dumas al istoriei și un Edgar Poe al filologiei"). Din același motiv are loc și o balansare a punctelor de vedere care sperie capetele dornice de certitudini comode. Pe aceeași pagină despre N. Iorga se spune : „Sintezele se pot reface mai „științific" tipograficește, emendate pe ici pe colo, în substanță ele rămîn monumente definitive, de care trebuie să se țină seamă. Iorga este în istorie Virgiliu, Sf. Paul și Beatrice laolaltă, care te conduc din infernul diplomelor pînă în roza celestă a viziunilor totale". Și : „N. Iorga reprezintă un tip anacronic de diac, de întocmitor de letopisețe pe baza unei cantități enorme, de astădată, de izvoade. El e un Macarie sau un Azarie compilînd pomelnice, împodobite cu adjective schimbătoare pline de mireasmă în întorsătura lor naiv savantă, în răutatea sau în umilința lor întortochiată". Care din aceste

două opinii e adevărată ? Şi una şi cealată, fiecare în felul său şi „cum grano salis". Nu o dată moralistul e atît de personal încît opera lui de clasificare tipologică se întîmplă să ne instruiască mai mult despre *natura* umană decît despre diferitele *naturi* umane ce i-au servit de model.

În ce priveşte modalitatea actului critic, e de observat întîi fuga de dogmatism. Şi temperamental şi reflexiv, Călinescu e refractar oricărei estetici normative. El circulă pretutindeni, gata oricînd să salute o reuşită sau să aducă la suprafaţă o victimă a indiferenţei publice ori a judecăţii obtuze. Pune chiar voluptate în descoperirea de laturi inedite, vrea ostentativ să descifreze în ceea ce pare banal sau cunoscut pînă la saţiu, elemente vrednice de interes, dacă nu propriu-zis frumoase. De aceea se şi înfurie împotriva acelora care, ca Lanson şi Rudler, socotesc că un subiect tratat ştiinţific se epuizează şi că istoricul literar trebuie să se consacre unor teme încă neabordate. Pentru el nu există „subiect epuizat" şi primul semn al vocaţiei rezidă tocmai în a dezvălui în fapte structuri neobservate pînă atunci. Parcursă o dată cu G. Călinescu, istoria literaturii noastre se luminează în mod surprinzător. În autorii de început ni se relevă ingenuitatea simţirii şi farmecul limbii. Ceea ce ştim anost se dovedeşte a fi pitoresc, în operele pe care avem impresia că le cunoaştem bine ne apar dintr-o dată perspective neaşteptate. Totul devine nutritiv pentru spirit, viu şi sclipitor.

Punctul de plecare în analiză e totdeauna concret : un scriitor, o poezie, un vers. Inducţia nu funcţionează însă sistematic. Propoziţiile nu se înlănţuie în virtutea unei generalizări crescînde sau a unei enumerări categoriale de tipul : în primul rînd, în al doilea rînd etc. Scriitorul detestă chiţibuşurile belfereşti, conservînd însă cea mai trează conştiinţă a obligaţiei de a nu bate cîmpii şi a obţine un efect de persuasiune. Argumentează strîns, dar operînd din flancuri, prin mişcări spectaculoase, lipsite de ceremonial. Dialectica expunerii e atractivă, adusă la un ton atît de cotidian încît reflexia estetică sau specularea cu abstracţiuni pare o chestie de familie între scriitor şi noi.

Chiar dacă nu sîntem totdeauna convinşi, nu rămînem niciodată indiferenţi. Asentimentul ideologic îl putem retrage, admiraţia forţei de expresie, nu. Căci arta criticului e, de bună seamă superioară criticii artei. Călinescu reuşeşte ca nimeni altul să ne comunice pateticul geniului, zvîrcolirile creaţiei, corurile îngereşti şi ţipetele infernale, sentimentele infinit variate degajate de infinitatea literaturii. El pune diagnosticul tuturor stilurilor şi modalităţilor poetce, descrie în termeni specifici orice produs literar, redîndu-i timbrul caracteristic. Remarcabil e că obţine traducerea emoţiei într-un limbaj echivalent, care nu e nici pur conceptual (deci incapabil de evocare plastică), nici pur imagistic (deci fără filozofie). Astfel ni se transmite nota esenţială a fiecărui scriitor, senzaţia contactului viu cu felurimea creaţiei. Ideea că „în critică a explica este sinonim cu a provoca percepţia" e justificată de Călinescu, în mod strălucit, prin propria-i activitate.

Desigur, unele procedee şi mijloace pot fi izolate din mişcarea globală a actului critic ; condiţia e să nu uităm că valoarea lor derivă din forţa ansamblului şi chipul cum sînt folosite. Iată, de pildă, comparaţia. Pentru a da o idee rapidă despre profilul unui scriitor se recurge la încadrarea lui într-o familie de spirite, de unde, prin asemănări şi deosebiri, e degajat treptat ca individualitate. În trecut, aceste analogii frizau adesea enunţul stereotip („Ossian e un Homer al Nordului"). De multe ori presupuneau existenţa unui izomorfism destul de vizibil sau afirmau existenţa unei înrudiri nemijlocite între autorii consideraţi, acea înrudire pe care literatura comparată o denumeşte influenţă („Alecsandrescu e un poet lamartinian"). La Călinescu e, în primul rînd, izbitoare gama enormă a raporturilor posibile ; el îşi procură „material" din întreaga istorie a artelor şi literaturii ; nu numai că spiritul său e o vastă bibliotecă, dar facultatea de a descoperi afinităţi între obiecte aparent opuse, chiar ireductibile, funcţionează cu o vervă prodigioasă şi constituie un izvor de permanentă delectare a cititorului. Un exemplu cules efectiv la întîmplare : „Clasicismul lui Zamfirescu e contemporan mai de grabă aceluia al lui De Bosis, academism rece de turist englez şi de aristocrat estet. Numele lui Shelley urmăreşte pe amîndoi poeţii. Lipseşte pe de altă parte sîngele de rodie al lui D'Anunzio". De notat e că, de obicei, comparaţiile nu intenţionează să instituie filiaţii ; rolul lor e pur stilistic, de determinare tipologică. „Asemănarea lui (e vorba de Hogaş — *P. C.*) cu italianul Alfredo Panzini, turist pe bicicletă, străbătînd Italia cu „lanterna lui Diogene" şi identificînd marile lacuri atestate în textele didactice, e izbitoare". Sau, despre admirabilul volum al lui Philippide *Visuri în vuetul vremii* (1939) : „Intră în această lirică gravităţi de poezie clasică şi fără să fie vorba de vreo înrîurire formală, se simt aripi de Edgar Poe, Baudelaire, Novalis şi Hölderlin şi chiar de Dante". Călinescu realizează de fapt acele apropieri între literaturi şi scriitori debarasate de orice preocupare genealogică, la care visează unii dintre cei mai moderni protagonişti ai comparatismului, de pildă Etiemble.

Un alt procedeu frecvent utilizat e al citării. Criticul reţine pasajele decisive pentru a caracteriza un stil, un personaj sau o îndrumare ideologică. Le reproduce, sacrificînd spaţiu, însă convins — şi pe drept cuvînt — că elocvenţa lor e imbatabilă. Mai mult. Subordonate unui sistem epic, ele capătă rolul de piese constitutive ale demonstraţiei şi devin inseparabile. În critica românească nimeni nu l-a egalat pe Călinescu în priceperea de a-i face pe autori să vorbească despre sine, autodefinindu-se. Propriile lor vorbe îi demască şi-i diferenţiază, iar istoria literaturii române devine o antologie de texte, selecţionate cu gust sigur şi un ochi infailibil.

Sub raport expresiv, criticul dispune de un instrument lingvistic productiv şi admirabil adaptat unei comunicări de nuanţă intelectuală, dar de o mare senzorialitate. Vocabularul său cuprinde activ toată provizia neologistică rezultată din achiziţiile recente ale limbii şi propune, infatigabil, noi şi noi ipoteze, dintre acelea care scandalizează

pe puriști, deși într-un sfert de veac ajung locuri comune. Stilul e nervos, strîns, de o mare economicitate, compunînd prin juxtapunere, cu efecte de contrast și „pointe" strecurate în viteză, ca un scurtcircuit al inteligenței. Frazei i se retează orice impuls declamatoriu. Arborescențele sînt în genere suprimate prin segregarea expunerii în propoziții scurte și transformarea subordonatelor, cînd au tendința să se adune ca o vegetație parazitară pe tulpina unei regente, în tot atîtea principale. În felul acesta, discursul se animă și impresia e de curată autenticitate. Așa cum voia Camil Petrescu și încă mai exemplar decît a arătat-o el, nu se observă nici urmă de caligrafie. Tonul e conversativ, firește epurat de neajunsurile vorbirii libere : repetări, discursivități, lapsus-uri etc., însă păstrîndu-și intactă oralitatea.

După toate acestea, s-ar părea, uzînd de puțină exagerare, că în opera lui Călinescu istoriograful e zdrobit de critic. Programatic, lucrurile nu stau așa. Și nici practic. Încă în 1939, în *Principii de estetică*, el scria : „Istoria de documente este însă absolut trebuitoare istoricului literar creator și dacă un om fără vocație nu trebuie să iasă din erudiție, un critic trebuie totdeauna să se coboare la ea". Militînd pentru o disciplină severă a metodelor de lucru și a coborîrii la izvoare, ajunge la o subliniere insistentă : „Partea de istorie pură din istoria literară și pregătirea istorică a momentului critic și a sintezei cer o pregătire de istoric. Cum faptul literar este și un fapt istoric iar scriitorul este un personaj istoric, se cade ca istoricul literar să fie mai întîi de toate un istoric general, care numai după oarecare experiență să treacă la istoria literară propriu-zisă. În privința asta, metodele generale ale istoriei se aplică întocmai și istoriei literare, care într-un anume înțeles este numai o ramură a istoriei generale". Substructura de fapte pe care se întemeiază *Istoria literaturii române*, monografiile, de la Eminescu pînă la Gr. Alecsandrescu și N. Filimon, dovedesc că aceste principii n-au fost proclamate în deșert. De ce atunci G. Călinescu le pare unora, ca pe vremuri lui E. Lovinescu, impresionist și suspect de o metodă neriguroasă ? Din mai multe motive. Întîi, fiindcă atribuia documentației numai un rol preliminar, socotind că adevărata operă a criticului începe și *nu* se termină cu ea : „...Îmi exprim adesea scepticismul asupra arhivisticei excesive... Biografia ca și romanul e o operă realistă, adică de generalizare concretă, iar nu de notație naturalistică" — scria el în 1958. Pe de altă parte, fiindcă repudia naivitatea pozitivistă că cercetarea literară se reduce la studiul cauzelor extrinsece sau la enumerarea procedeelor de ordin tehnic : „A explica în critică nu înseamnă a arăta cauza exterioară a emoției artistice, cauza adevărată a emoției fiind însăși existența operei de artă. A explica înseamnă (etimologic vorbind) a desfășura, a face explicată emoția, a dovedi într-un cuvînt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic". În fine, pentru că în 1939 și chiar mai tîrziu, în 1947, s-a situat pe o poziție subiectivistă, pretinzînd că un istoric nu face altceva decît să-și proiecteze viziunea asupra lucrurilor, construind scenarii posibile, deoarece „orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă" iar istoria nu e

decît „sinteză epică şi ştiinţă inefabilă". Reiese că G. Călinescu e responsabil, şi nu în mică măsură, de interpretările unilaterale date de alţii propriei sale figuri.

În aceste rînduri nu ne propunem însă elucidarea concepţiei sale istoriografice. Nu ne interesează acum lămurirea originii ei : îndrumările lui Ramiro Ortiz, lansonist convins (!); influenţa universităţii italiene, a lui Croce în primul rînd ; experienţa proprie de arhivă pentru elaborarea lucrării *Alcuni missionari...* etc. Cu atît mai puţin îi putem studia evoluţia, conceptualizată la un moment dat în legătură cu violenta reacţie antipozitivistă a lui Dilthey, Ermatinger, Simmel şi ajunsă la stadiul final după întîlnirea cu marxismul. Singurul lucru pe care vrem să-l afirmăm aici, în afara oricărei discuţii privind caracterul „istoriei" la Călinescu, este că el *avea* sentimentul istoriei şi pregătirea necesară în materie. Într-un mod personal, dar cu aderenţe din ce în ce mai largi la orientările noastre actuale, a practicat ceea ce un bătrîn universitar francez, Pierre Moreau, fixa de curînd drept ideal al studiilor literare : „istoria învigorată de estetică, estetica sprijinită pe istorie".

Într-un moment în care se face multă gălăgie în jurul renovării metodelor tradiţionale ale criticii şi istoriei literare, fie în sensul stilisticii, a ceea ce un comentator francez numea „psihanaliza existenţială a limbajului", fie în sensul combinării tuturor căilor de apropriere a textului, cum preconizează americanul Hyman, opera lui Călinescu demonstrează vitalitatea criticii ca meditaţie umanistă asupra literaturii. Dezlegată de canoane, sensibilă în receptarea valorilor, de o truculenţă genială în explicitarea lor, ea va rămîne ca o excepţională manifestare a puterii creatoare româneşti.

PHYSIONOMIE ET PHYSIOLOGIE DE L'ACTE CRITIQUE CHEZ G. CĂLINESCU

RÉSUMÉ

L'auteur considère que G. Călinescu a employé la critique en vue d'expliciter des valeurs ; il savait pénétrer l'intention des œuvres et il en saisissait le développement des qualités latentes. Son point de départ était toujours concret et la tendance manifeste de sa critique était etrangère à tout dogmatisme, à toute esthètique normative. G. Călinescu est un esprit universel, d'une grande mobilité, capable d'adhérer à des œuvres tout à fait différentes comme goût et de découvrir des aspects inédits dans les œuvres, apparemment, les plus connues. Il cherche a traduire l'émotion de l'écrivain dans un language équivalent, suivant le principe «En critique, expliquer est synonime de provoquer la perception».

On énumère quelques unes des principales modalités de la critique de G. Călinescu : l'emploi du portrait (qu'il retrace d'une manière picturale, balzacienne, savoureuse par la mise en scène et la vivacité parfois caricaturale qu'il y

apporte et qui trahit le romancier plutôt que le biographe, dans l'esprit de Sainte-Beuve); la caractérisation succincte, du genre «moraliste»; le procédé de «la comparaison», utilisé dans le sens stylistique, afin de déterminer des typologies ; le procédé des citations concluantes, qui transforment l'histoire littéraire dans une admirable antologie de textes. On insiste, dans la suite, sur quelques particularités du style et du language critique chez Călinescu.

Dans la conclusion, l'auteur attire l'attention sur la grande importance accordée par G. Călinescu au document et aux matériaux d'archive. En fait, il a pratiqué ce que Pierre Moreau définissait comme l'idéal des études littéraires : «l'histoire ravigorée par l'esthètique, l'esthètique fondée sur l'histoire».

ФИЗИОНОМИЯ И ФИЗИОЛОГИЯ КРИТИКИ

РЕЗЮМЕ

Автор считает, что в задачу критических очерков Дж. Кэлинеску входило определение ценностей, заключавшееся в раскрытии замыслов автора и анализе развития скрытых элементов прозведения. Исходная точка его рассуждений всегда конкретна, а очевидной тенденции его критики чужд какой бы то ни было догматизм или нормативная эстетика. Кэлинеску обладал универсальным умом, очень подвижным , способным вникнуть в произведения, резко отличающиеся друг от друга, открыть новые стороны в произведениях, казалось бы уже давно известных. Он стремился передать чувства писателя равноценным языком в соответствии с принципом, что в критике « объяснить » является синонимом « вызвать восприятие ».

В статье рассматриваются несколько основных видов критического творчества Кэлинеску: портретистика (живописная, бальзаковская, пленяющая тонким искусством инсценировки и доходящей иногда почти до каррикатуры живостью изображения, представляющая самого Кэлинеску скорее романистом, чем биографом в духе Сент-Бёва); лапидарная характеристика « моралистского » типа; прием « сравнения », используемый в отношении стиля, для определения типологий ; прием цитирования определяющих отрывков, превращающий историко-литературный очерк в великолепную антологию текстов. Далее автор останавливается на некоторых особенностях стиля и языка критических произведений Кэлинеску.

В заключение подчеркивается большое значение, которое Кэлинеску придавал использованию документов и архивных материалов. По сути дела ему удалось осуществить то, что Пьер Моро называл идеалом литературных исследований: « История, оживленная эстетикой, эстетика, опирающаяся на историю ».

RELAȚIILE CU SCRIITORII TINERI

DE

TEODOR VÎRGOLICI

Imaginea lui G. Călinescu, ca om și ca excepțională personalitate creatoare, s-a refuzat întotdeauna ideii de senectute, a fost incompatibilă cu această noțiune biologică. A dăruit culturii românești o operă solidă, vastă, scînteietoare și tulburătoare, de o inegalabilă polivalență spirituală și de o uluitoare varietate de direcții și tonalități, operă care n-a putut fi închegată trainic decît printr-o supremă dăruire creatoare, printr-o încordare gigantică, printr-o îndelungată veghere printre tomurile bibliotecii sau la masa de lucru, dar, ca nimeni altul a știut permanent să fie și să rămînă tînăr. Savantul erudit, scriitorul stăpînit continuu de neliniștile minții creatoare, în măsură să gîndească temerar și precis, să intuiască și să revele inefabilul, a putut lesne descoperi unul din secretele de a fi necontenit tînăr : a iubit tinerii și a fost iubit de tineri. „Totdeauna am stat printre aceștia, numai pe ei îi înțeleg și mi se pare că în primul rînd ei mă înțeleg", după cum însuși mărturisea.

Și cum mișcarea și ambianța literară era realitatea imediată în care a căpătat concretețe acest pilduitor ideal de viață umană și artistică, G. Călinescu a fost necontenit în mijlocul scriitorilor tineri, a visat și a trudit împreună cu ei, i-a sprijinit cu o sinceră și cuceritoare căldură sufletească, i-a îndrumat cu severitatea blîndă a prietenului. Descoperirea și promovarea talentelor tinere a constituit în permanență o coordonată esențială a multilateralei activități a lui G. Călinescu, lesne de observat mai ales în revistele pe care le-a condus sau la care a fost un colaborator de frunte. Niciodată însă interesul și afecțiunea pentru tinerii mînuitori ai condeiului n-au abdicat din fața exigenței, a răspunderii pentru destinele literaturii române. Și în această direcție G. Călinescu și-a definit structura fundamentală a personalității sale, aceea de umanist și patriot. Îndrumarea, promovarea talentelor tinere a fost corelată întotdeauna, în mod organic, cu preocuparea nobilă de a asigura literaturii naționale o bază trainică de înflorire, de dezvoltare pe căi drepte, sigure. Încă din 1927, aflîndu-se la conducerea revistei „Sinteza", G. Călinescu se adresa în primul rînd confraților de generație,

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 3—4, 1965, p. 799—805

stimulîndu-i din perspectiva viitorului, chemîndu-i să conlucreze pentru literatura „de mîine". În apelul programatic *Spre cei care ne caută*, apărut în nr. 3—4, se spunea: „Ţinuta noastră gravă, care caută nu atît colaborarea obligatorie a ilustrelor nume, ci pe aceea a anonimilor inediţi, surprinşi tocmai în primul moment al ascensiunii lor, a intimidat în bună parte pe tinerii predestinaţi unor viitoare preocupări literare. Vorbind de literaţii zilelor de mîine, cărora ne adresăm noi, şi pe care îi sfătuim să abandoneze orice sentiment de teamă şi neîncredere în ei înşişi, îi invităm să-şi încerce norocul pe arena literară a revistei noastre. Abia atunci, după ce vor fi învins anumite prejudecăţi, îşi vor da seama aceşti scriitori de mîine, cum şi pentru cine apărem". Dintre scriitorii care atunci îşi pregăteau zborul spre culmile artei, publicaţi în paginile „Sintezei", trebuie amintit în primul rînd Camil Petrescu. Aici el era înfăţişat publicului cu două ample fragmente din piesele *Mioara* (nr. 1) şi *Danton* (nr. 2). Un talent tînăr promovat de G. Călinescu în paginile „Sintezei" a fost Aureliu Cornea. În numărul 3—4 e recomandat cu căldură şi obiectivitate: „Tînărul scriitor pe care „Sinteza" l-a înfăţişat pentru prima oară publicului românesc, aduce însuşiri incontestabile, ce i-au fost unanim remarcate. Deşi încă nu putem vorbi de o personalitate artistică a d-lui Cornea, al cărui proces de creaţie se pare că este echivalent cu acuitatea unei experienţe strict personale, îi vom recunoaşte darul observaţiei, mărunte uneori, dar constructive; putinţa de a străbate prin pitorescul gesturilor omeneşti, pînă la motivele acţiunilor, şi mai ales o atmosferă de fantazie a realului, în care amănuntul, desprinzîndu-se de înlănţuirea mecanică a faptelor, ia proporţii spirituale". Din păcate, Aureliu Cornea a avut o activitate creatoare restrînsă, îngroşînd boema literară a vremii, dar a meritat cu drept un loc în *Istoria literaturii române*, unde G. Călinescu preciza: „Rareori spiritul de observaţie ia într-un scriitor al nostru forme mai acute".

În relaţiile cu scriitorii tineri G. Călinescu n-a împrumutat niciodată poza rigidă a mentorului scolastic, distanţa catedratică. Dimpotrivă, profesorul venerat de atîta generaţii de studenţi, care aveau darul magic de a electriza auditoriul, de a-l transpune în sfera ideilor înalte, savantul care a condus aproape două decenii colectivul ştiinţific al Institutului de istorie literară şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România, format în cea mai mare parte din tineri cercetători, a ştiut să fie întotdeauna un om apropiat sufleteşte, măreţ în simplitate şi în atitudinile civice. A rămas astfel încă din vremea generoaselor avînturi ale începutului de drum. Elocvente sînt aceste rînduri dintr-o scrisoare primită de G. Călinescu la 5 noiembrie 1927: „Eşti ceea ce am căutat. Un confrate de aceeaşi vîrstă, un prieten literar. Un tovarăş de drum care mă ţine de braţ, nu care mă însoţeşte călare. Ceva aproape".

Elaborînd o operă monumentală, G. Călinescu nu s-a claustrat în turnul de fildeş, nu s-a detaşat de viaţa reală, înconjurătoare. Creatorul de geniu a stat mereu cu sufletul deschis şi urechea atentă la ecourile care veneau din afara camerei de lucru ce nu-i oferea decît liniştea prielnică meditaţiei profunde şi spaţiul potrivit arderilor spiritului imaginativ. G. Călinescu a ştiut să găsească permanent răgazul necesar

pentru a se preocupa îndeaproape de soarta scriitorilor tineri. În 1930, inițiind și conducînd revista lunară „Capricorn", era însuflețit de aceeași dorință nobilă de a oferi tinerilor talente un mijloc sigur de afirmare, pus sub semnul exigenței. În numărul 1, citim: „Revista vrea să deschidă porțile celor tineri dar va evita publicarea inutilă a încercărilor. În coloana *Prezentări* se vor publica fragmente din producția începătorilor (...) sau se vor face aprecieri asupra unei activități mai largi inedite. Cînd se va înfățișa ceva excepțional se va face un supliment literar". Încetîndu-și apariția, din păcate, după al doilea număr, revista n-a avut posibilitatea să-și pună în practică acest admirabil program. Doar în primul număr a avut prilejul să-l prezinte publicului cititor prin intermediul unui amplu fragment autobiografic pe Camil Baltazar, aflat atunci la primele sale volume de versuri.

Numărîndu-se printre colaboratorii de frunte ai unor reviste de prestigiu, ca „România literară", „Adevărul literar și artistic", „Viața Românească", G. Călinescu a continuat să fie alături de scriitorii tineri fie prin îndrumări directe cu caracter mai general, de atitudine și metodă artistică, fie prin discutarea la obiect a lucrărilor lor. De pildă, în articolul *Problema tinerilor*, publicat în „România literară" din 3 septembrie 1932, îi sfătuia pe cei cu aspirații literare să nu se grăbească în a încredința tiparului tot ceea ce așternu pe hîrtie și mai ales să nu dispere dacă producțiile lor de început trec adesea neluate în seamă. Celor ce se arătau impacientați de greutățile întîmpinate la tipărirea unei plachete de versuri sau a unui volum de proză le spunea încurajator că numai scrieri bune să dea ei la iveală, deoarece „nu este îndoială că se va găsi oricînd tipar", așa cum au găsit, în anii de început, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu și alții. În perioada colaborării la revistele amintite, G. Călinescu n-a ezitat niciodată să iasă din sfera înaltelor și profundelor sale preocupări, fie de creație originală fie de studiere a literaturii române și universale, pentru a se apleca cu atenție, cu seriozitate și căldură asupra lucrărilor scriitorilor tineri. Ceea ce l-a determinat să facă acest lucru era nu numai dorința de a fi mereu aproape de tineri, în mijlocul lor, ci și impulsul unei superioare conștiințe artistice, interesată organic de a descoperi și promova talentele autentice care să reprezinte cu cinste literele românești. Exemplele sînt numeroase și ar trebui să întocmim o lungă listă cu operele scriitorilor care, în anii de început, s-au bucurat de comentariile de excepțională competență și putere de percepție critică ale lui G. Călinescu. Referitor la onestitatea și seriozitatea critică, la înțelegerea și căldura sufletească, la modul extrem de judicios în care G. Călinescu a discutat lucrările scriitorilor tineri, e deajuns să citățm propriile sale mărturii: „Am făcut aceasta întotdeauna cu nevinovăție și cu căldură, am luat lucrurile în serios, n-am persiflat, am întors opera și pe dos și pe față, pipăindu-i țesătura, lăudînd ceea ce mi se părea bun, sfătuind, fără a dispera, unde mi se părea că nu-i bine, așa încît examenul să fie temeinic și să inspire încredere". Împrejurările cele mai prielnice, cele mai eficace de a fi nemijlocit între scriitorii tineri, de a conlucra entuziast, de a-i vedea afirmîndu-se, i le-a oferit lui G. Călinescu „Jurnalul literar",

înființat și condus de el, la Iași, în cursul anului 1939. Pornind de la premisa, subliniată în articolul-program *Cuvînt pentru început*, că revista va trebui să fie de o înaltă ținută literară și „nu un magazin de literatură îndoielnică", G. Călinescu anunța că va acorda ospitalitate întîi de toate tinerilor de autentic talent, cu certe posibilități de dezvoltare, care înțeleg că exigența superioară a revistei nu este decît spre binele lor și al literaturii române. „Nu este nici moral și nici folositor pentru un scriitor să caute reputația goală în locul înfăptuirii durabile", se spunea mai departe în articolul-program, adăugîndu-se : „Acest respect pentru creațiunea în sine voim să-l deșteptăm, cu presupunerea că un tînăr va prefera mai degrabă să publice un singur vers admis în coada unei reviste ce judecă absolut și nepărtinitor decît într-una cu ușile date de perete". Aceste principii diriguitoare au fost reafirmate de G. Călinescu și în articolul *Avem un program*, apărut în nr. 13 din 26 martie 1939, în care sublinia și mai apăsat că țelul revistei era acela de a selecta talentele reale : „Revista noastră nu va fi deci un cîmp pe care se vor aduna tinerii, ci un ac prin gaura căruia vor trece numai tinerii cu dimensiunea artistică".

Pe lîngă însușirile artistice, conducătorul „Jurnalului literar" recomanda poeților, prozatorilor, criticilor și istoricilor literari tineri să se cultive permanent, să-și educe gustul estetic și să-și perfecționeze mijloacele de expresie la școala marilor literaturi, a capodoperelor universale. În articolul *Instrucțiuni pentru colaboratori*, apărut în numărul 49 din 3 decembrie 1939, G. Călinescu spunea : „Noi vrem să promovăm o generație de poeți culți, cu multă cultură filozofică, estetică și literară, care să fie conștienți de natura spontaneității lor, și să-și definească propria poziție artistică, fiind așa sau altfel, motivat, ca în toate marile literaturi". Referindu-se la acei tineri scriitori care „n-au cultul absolutului și fug de sabia de flăcări a judecății critice", mulțumindu-se să se vadă tipăriți, indiferent cum și cu ce anume, fie chiar în cele mai obscure publicații, G. Călinescu atrăgea atenția că „acel tînăr care neagă cu ușurință atitudinile noastre, care se dezgustă repede și în loc să ne urmeze sfaturile și să colaboreze după indicațiile noastre aleargă la reviste obscure ori își face plachete de versuri dinainte osîndite, nu va fi niciodată scriitor".

Într-adevăr, prin „Jurnalul literar" G. Călinescu a deschis porțile afirmării și notorietății literare multor scriitori care s-au impus în evoluția literaturii noastre contemporane. Aici a publicat multe din poeziile sale reprezentative Magda Isanos, stinsă din viață dureros de devreme. În paginile revistei s-a făcut cunoscut Eusebiu Camilar, pe care tot G. Călinescu îl prezentase publicului cititor în „Viața românească". Alături de aceștia, în „Jurnalul literar" mai semnează Al. Voitin, Ștefan Augustin Doinaș, Nestor Ignat, Aurel Lambrino, Adrian Marino și alții. În domeniul criticii și istoriei literare G. Călinescu a promovat în „Jurnalul literar" pe G. Ivașcu și Al. Piru. În articolul „Doi tineri", apărut în nr. 7 din 12 februarie 1939, scria : „Cu adevărată satisfacție atrag atenția scriitorilor asupra d-lor G. Ivașcu și Al. Piru".

În rubrica *Repertoriul nostru* aflăm o călduroasă prezentare bibliografică a regretatului poet, pe atunci tînăr, Mihu Dragomir.

Începînd din 1945, aflîndu-se la conducerea ziarului „Națiunea", G. Călinescu a inițiat și îndrumat personal o pagină literară săptămînală, acordînd și de astă dată același viu interes scriitorilor tineri. În numărul din 15 iulie 1946 a prezentat-o pentru prima dată pe Veronica Porumbacu, necunoscută încă atunci, discutîndu-i volumul de versuri inedit *Visele babei Dochia*, în care remarca „o paletă simplă și vie". De reținut este, de asemenea, cronica literară din numărul din 12 ianuarie 1948, semnată de G. Călinescu, asupra volumului de versuri al lui Geo Dumitrescu, *Libertatea de a trage cu pușca*, din care desprindem: „Dispoziția sufletească a poetului e gigantă și acest lucru e îmbucurător (...). Temele poemelor sînt de categoria sublimului și a tragicului". În pagina literară a „Națiunii" au mai semnat Petru Vintilă, Vasile Nicolescu, Dragoș Vicol, G. Mărgărit, Geo Șerban, Teodor Vîrgolici și alții.

Timp de peste patru decenii, toate generațiile de scriitori, critici și istorici literari tineri au simțit îndreptată asupra lor profunzimea gîndirii călinesciene, obiectivitatea, finețea și căldura sufletească a celui ce a ridicat în cultura românească un monument mai trainic decît bronzul. Scriitorii tineri din generația de astăzi au aflat în G. Călinescu nu numai un strălucit model de urmat, un venerat maestru, un izvor pururea reîntineritor și dădător de noi puteri creatoare, ci și un confrate de vis și de trudă, un suflet tînăr, generos și entuziast, animat de aceleași nobile idealuri de umanitate și patriotism. În *Cronica optimistului* din „Contemporanul", G. Călinescu s-a aplecat nu numai cu recunoscuta-i competență, ci și cu sinceră dragoste asupra versurilor lui N. Labiș, Al. Andrițoiu, Ion Brad, Ion Horea, Florin Mugur, Vasile Nicolescu, Marin Sorescu și ale altora, supunîndu-le aceluiași examen atent, luminîndu-le perspectivele. De pildă, despre Vasile Nicolescu scria în articolul *Sunetul lirei* („Contemporanul" din 4 octombrie 1963): „Pentru tînărul de care vorbeam am afecțiune, de aceea îl voi onora cu părerea mea cea mai desăvîrșit sinceră. Prin urmare, nu voi ascunde sentimentul pe care l-am avut de a mă afla în fața nu numai a unei speranțe, dar a unui adevărat poet". După ce amintește, în analiză, volumul *Enescu — suită lirică*, G. Călinescu discută volumul nou de poeme al lui Vasile Nicolescu, spunînd: „Într-un recent volum de poeme e mai abrupt, și inspirația mereu eruptivă, dar privind vîlvătaia pe porțiuni, cîte frumusețI și daruri de a spune cu pricză asupra imaginației (...). Îi urez acestui poet foarte dotat care se cheamă Vasile Nicolescu un drum norocos spre complexitatea simplă". Pe marginea volumului de parodii *Singur printre poeți* al lui Marin Sorescu („Contemporanul", 2 octombrie 1964), G. Călinescu nota că se află în fața unui tînăr poet „de o rară inteligență critică, ce este însă de domeniul fanteziei, ceea ce mă face să bănuiesc că va izbuti în poezia serioasă". Despre „poeziile serioase" ale lui Marin Sorescu avea să-și spună cuvîntul peste foarte scurtă vreme („Contemporanul" din 23 octombrie 1964), primind din partea acestuia un grupaj de poeme publicate prin reviste. „Fundamen-

tal, Marin Sorescu are o capacitate excepțională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile și latura imensă a temelor comune — scria G. Călinescu. Este entuziast și beat de univers, copilăros, sensibil și plin de gînduri pînă la marginea spaimei de ineditul existenței, romantic în accepția largă a cuvîntului".

De asemenea, G. Călinescu a răspuns cu bunăvoință corespondenților din întreg cuprinsul țării, care i-au încredințat încercările lor literare, comunicînd un sentiment de reală satisfacție intelectuală și sufletească atunci cînd descoperea germenele artistic. Față de debutanți a manifestat o caldă solicitudine, stabilind și indicînd criteriile ce trebuie urmate în discutarea producțiunilor literare ale acestora. În articolul *Criticul debutanților* („Contemporanul" din 6 iunie 1958), G. Călinescu spunea : „Articolul critic despre începători se scrie altfel decît cel asupra publiciștilor cunoscuți, încît se poate vorbi de două critici, măcar metodologic". Respingînd critica caritabilă, sentimentală, G. Călinescu arăta că „recenzarea cărților începătorilor se cade să fie, după o expresie curentă, «constructivă», dacă nu se înțelege prin acest cuvînt obligativitatea caritativă a elogiilor. O critică constructivă este după mine o critică superior didactică, ce explică începătorului cauza pentru care opera lui rămîne în totul ori în parte ineficientă. Articolul se scrie nu numai pentru autor, și la urma urmelor prea puțin pentru el, ci pentru cititor, căruia i se face exegetic cultura literară, prin raportarea continuă la principii".

Noi, tinerii de azi care mînuim condeiul și îndeosebi cei ce am avut marea fericire să lucrăm timp îndelungat sub directa sa supraveghere și îndrumare, în cadrul Institutului de istorie literară și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, ne exprimăm deplin adînca noastră recunoștință și venerație, marile simțăminte de bucurie și mîndrie de a fi fost contemporani cu cel ce și-a săpat numele cu litere de aur în istoria culturii românești, cu G. Călinescu.

SES RELATIONS AVEC LES JEUNES

RÉSUMÉ

Découvrir et encourager les jeunes talents a été sans cesse une coordonnée essentielle de la vaste activité de G. Călinescu. Mais, tout en guidant et en conseillant ces jeunes talents, il ne perdait jamais de vue la noble préoccupation d'assurer à la littérature nationale une base solide de développement.

L'attitude de G. Călinescu vis-à-vis des jeunes écrivains est nettement visible dans les revues qu'il a dirigées : «Sinteza» (La synthèse), «Capricorn» (Capricorne), «Jurnalul literar» (Le journal littéraire), «Națiunea» (La nation) ou bien dans les revues dont il a été le remarquable collaborateur permanent. Mentionnons surtout, au cours des dernières quinze années, son activité de dirigeant

de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire de l'Academie de la République Socialiste de Roumanie, dont le groupe scientifique est formé, pour la plupart, de jeunes chercheurs.

СВЯЗЬ С МОЛОДЫМИ ПИСАТЕЛЯМИ

РЕЗЮМЕ

Постоянная забота о молодых талантах, которые он « открывал » и поддерживал, была одной из важнейших черт многосторонней деятельности Дж. Кэлинеску. Поддержка, воспитание молодых талантов всегда сочетались у него с благородным стремлением обеспечить национальной культуре прочную основу для развития. Отношение Дж. Кэлинеску к молодым талантам легко проследить по журналам, которые писатель возглавлял («Синтеза», «Каприкорн», « Журналул литерар », « Нациуня »), по журналам, в которых он был постоянным ведущим сотрудником, а также, особенно в последние полтора десятилетия, по его деятельности руководителя Института истории литературы и фольклора Академии Социалистической Республики Румынии, научный коллектив которого состоит в большей своей части из молодых исследователей.

EXEGET AL LITERATURII UNIVERSALE

DE

VALERIU CIOBANU

Literaturile nu se dezvoltă izolat. Ar fi de prisos să amintim importanța cunoașterii de către romani a operelor eline, sau de impulsul dat literaturii franceze începătoare de contactul cu cea italiană. Tendința cercetării și popularizării operelor străine e fructuoasă pentru o literatură oricît de evoluată. Uneori este chiar revelatoare. G. Călinescu în *Impresii asupra literaturii spaniole* printre altele notează: „Pentru literatura franceză, cartea d-nei de Staël *De l'Allemagne* a avut meritul de a sparge un cerc vițios". Într-adevăr, scriitoarea, care pentru prima dată în Franța dă sens literar termenului *romantic* (preromanticii îl folosiseră pentru a defini anumite peisaje), prin cartea ei apărută în 1810 (în care înregistrează sensurile mari ale literaturii germane), a contribuit nu mai puțin decît Jean-Jacques Rousseau sau Chateubriand la crearea acelui climat elevat și îndrăzneț care a stat la baza descătușării eului și la zdrobirea retortelor convenționale ale clasicismului. Hippolyte Taine a simțit în 1864 nevoia de a crea pentru francezi o *Histoire de la littérature anglaise* nu numai pentru a pune în practică teoria sa dar și pentru lărgirea orizontului literaților și publicului francez. În Rusia, Belinski, nestăvilitul patriot și curajosul critic, oricît era de preocupat de literatura ce se dezvolta acolo, a găsit ocazia de a scrie despre Shakespeare și Goethe.

La noi, ca și la alții, a existat o propagare spontană a literaturilor străine. Aceasta e cîteodată edificatoare, alteori dezorientantă, adesea hrănind lamentabil spațiile goale ale periodicelor din trecut. Era un mod de insinuare în public a unor editori neînsemnați, făcînd concesii gustului mic-burghez prin traducerea unor romane, de multe ori perisabile, de peste hotare. Teama de faliment se exprima în acel perpetuu „va urma". Paralel cu deprinderea haotică a literaturilor, adesea traduse de ieftini traficanți de cuvinte, sau de publicarea mențiunilor și portretelor de scriitori străini, confecționate la tejgheaua redacțiilor, își spune cuvîntul critica și istoriografia literară. Într-un singur articol ca *Direcția nouă*, Titu Maiorescu amintește de Heine, Lenau, Musset,

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 3—4, 1965, p. 807—821

Voltaire, Goethe, Lessing, Wieland. Gherea dedică articole ample lui Dostoievski, Turgheniev, Taras Şevcenko etc. Ibrăileanu scrie despre Sully Prudhomme, Turgheniev, Tolstoi, Baudelaire, Gorki, James, T. Hardy şi alţii. N. Iorga, primul nostru mare istoric literar, a fost, printre altele, autorul unei *Istorii a literaturilor romanice*, apărută în 1919 în trei volume. Atracţia literaturii universale pentru G. Călinescu era deci în spiritul unei bune tradiţii a criticii şi istoriografiei literare româneşti.

★

Determinarea orizontului literaturii străine (prin înşirare de titluri şi autori) avut de G. Călinescu ar fi fastidioasă şi inutilă. Credem mai fructuoasă tendinţa elucidării mobilurilor, uneori nedeclarate în scris, care îl îndemnau la cercetarea literaturii universale. În articolul nostru ne vom opri la rolul de animator al lui Călinescu în cunoaşterea literaturii universale, apoi la contribuţiile aduse în această direcţie.

„Facultatea dominantă" a lui G. Călinescu pare să fi fost *universalitatea spiritului*. Această trăsătură, prin multilateralitate, era refractară în aşa grad schematizărilor lui Hippolyte Taine încît preferinţele îi mergeau către reconstituirea densă, pigmentată de erudiţie şi tendinţă de epuizare suculentă a operelor, specifică lui Sainte-Beuve, sau către condensarea fulgurantă, luminînd noi drumuri, a impetuosului Albert Thibaudet.

Universalitatea spiritului lui G. Călinescu era organică şi se manifesta prin intensa trăire a unei infinităţi de emoţii. De o rară sete de cunoaştere, el punea o neobişnuită perseverenţă, receptînd totul cu o mare intensitate. Experienţele emoţiilor estetice, pentru el, nu se limitau numai la crearea şi interpretarea literaturii. Cu aceeaşi sete vivace şi euforic chinuitoare se apropia de alte domenii ale artei şi vieţii, căutînd tot ce era revelator unităţii artei şi a existenţei. Înalta lui „curiozitate" era grefată pe un evident fond pasional. Fie că îşi apleca fruntea asupra operelor lui Voltaire sau numai Conachi, fie că îşi scria monografiile, romanele, poemele, cronicile, sau contempla ruinele colbăite de veacuri ale Sarmisegetuzei, seraficele dantele colorate ale mănăstirilor bucovinene, vizita muzeele, răsfoia albumele, sau exersa la vioară, acompaniat de trilurile zvăpăiate ale canarului, sau retrăia în faţa geamului şi a vopselelor zbuciumul candid al iconarului pe glajă, G. Călinescu punea aceeaşi încîntată dar aprigă pasiune, denotînd o fenomenală şi fascinantă dăruire de sine. Tendinţa unei contemplări integrale a frumosului din lume nu-l ducea la emoţia abstractă a generalizării exclusive. G. Călinescu gusta cu fervoare amănuntele, modificîndu-şi percepţia în faţa obiectului luat izolat, mulînd-o după necesitatea temporală, geografică şi chiar temperamentală. Apt de a înţelege zonele cele mai diverse ale artei şi vieţii, prin mimetism puţin obişnuit, trecea uşor de la contemplarea istorico-filozofică la acea ingenuă şi invers, prospeţimea intuiţiei considerînd-o totdeauna inerentă literatului şi artistului.

Mobilitatea spiritului, curiozitatea înaltă de care am amintit, dădeau aripi unei exuberante şi neistovite tinereţi de care G. Călinescu

avea să se despartă numai o dată cu moartea. Unei astfel de predispoziții, putem spune funcțional-psihologice, care l-a făcut să nu se mulțumească numai cu cunoașterea literaturii naționale, i se adaugă și intenția lucidă a cunoașterii pe care o dicta accepțiunea largă ce i-o dădea profesiunii sale de literat.

Contemplator neobosit al capodoperelor muzicii, arhitecturii și picturii universale, percepute nemijlocit, G. Călinescu era refractar cunoașterii palide a literaturilor prin intermediul traducerilor, sau a celei cu ghid, oferite de istorii literare. În cei douăzeci de ani cît am lucrat, fără întrerupere, sub conducerea lui la catedră și institut, recomanda în mod entuziast, stimulator, studenților și cercetătorilor, ca operele străine să fie citite direct, iar obstacolele limbilor necunoscute să fie nimicite. El însuși, printr-o contagioasă tenacitate, ieșită din comun, era un poliglot. Ca strălucit student la Facultatea de litere și filozofie din București, afară de marea prețuire avută pentru Pârvan, tînărul a nutrit afecțiune și pentru alți profesori distinși, ca Charles Drouhet și Ramiro Ortiz. Atît pentru specialistul de limbă și literatură franceză, cît și pentru cel de italiană, a păstrat totdeauna o caldă și pioasă gratitudine. Urmîndu-și studiile, nu a fost numai bibliotecarul seminarului de italiană, dar și cel mai zelos cititor al bibliotecii, posibil singurul căruia i s-a părut mică. Continuîndu-și formația în Italia, alături de cultivarea limbilor lui Horațiu, Dante, Molière, deprinse pe băncile liceului și ale universității, așa cum a mărturisit, s-a inițiat și în engleză, limbă al cărei studiu îl va relua mai tîrziu, la maturitate, cînd își va însuși, prin lecturi, germana, spaniola și rusa. O bogată bibliotecă proprie, trădînd un *gourmet* al bibliofiliei, limitată la mari creatori francezi, italieni, germani, englezi, spanioli și uneori în alte limbi trădează că G. Călinescu nu citea opere, citea autori și literaturi și o scriere răzleață era inconcludentă pentru el. Pentru acest motiv, biblioteca lui universală era de „opere complete".

De cîte ori un tînăr pășea încă timid pragul institutului condus cu furtunoasă fervoare de G. Călinescu, îl obliga să învețe, în primul rînd, cel puțin o limbă străină (dacă nu o cunoștea), întrucît socotea că numai aprofundarea unui număr remarcabil de capodopere ale literaturii universale poate asigura acea elevație estetică de la al cărei nivel poate fi contemplat cu claritate adevăratul relief al literaturii noastre. Față de acest scop, primordial, celelalte, cum ar fi explicarea unor curente literare din România, rezultînd mai clar din afirmarea lor mai amplă la alte popoare, determinarea unui univers poetic mai general decît ar rezulta numai din literatura noastră, în fine, delimitarea originalității scriitorilor noștri și a eventualelor influențe erau secundare.

Citirea și recitirea operelor valoroase străine și române te ducea, după părerea animatorului, în cîmpiile elizee ale artei imperturbabile și eterne în care stau cioplite frămîntările sufletelor omenești, luate în parte, acelea istorice și sociale, de oriunde și de oricînd, dezvoltînd spiritul critic necesar revalorificării moștenirii literare românești și a asigurării forței discernămîntului operelor ce se nasc în timpul nostru. Pentru a feri pe cercetători de presiunea subconștientă a gustului echi-

voc, a unor lecturi inevitabile cîteodată laboratorului nostru de istorie literară, dar şi pentru a-i deprinde cu savurarea emoţiei directe, fără interpunerea unor critici sau istoriografi oricît de notorii, profesorul venea adesea la institut cu geanta împovărată de lespezile cărţilor nemuritoare, aparent indubitabil cunoscute, dar în care poţi găsi totdeauna ceva nou. Retrăia cu excepţională efervescenţă emoţia ultimei lecturi, întipărită în cascade ascendente de idei, rostogolite de la nivelul paginilor citite, întipărită în intonaţie, în gesturi, în ochii senini, de o irezistibilă fosforescenţă. Era un act de vijelioasă recreere şi pătrundere, în timp ce eruditul Călinescu se întrecea cu criticul, căruia îi cerea ingenuitatea, eludînd ideile preconcepute. Citea rar, uşor cîntat, subliniind cu vocea pasajele care l-au impresionat mai mult. Concomitent, urmărea cu coada ochiului reacţia facilă a colaboratorilor săi, surprinzînd entuziasmul, aprobarea sau dezaprobarea. Era o încîntătoare, prin vervă, verificare a intuiţiei sale critice, un mod de obiectivare, concomitent o invitaţie de a raţiona serios pe marginea operelor astfel prezentate, fără ajutorul codurilor literare. Trăirea intensă a emoţiei estetice impunea. Cercetătorii mai tineri, solicitaţi să-şi spună părerea asupra celor citite, îşi învingeau şovăielile şi inerenta timiditate, graţie unor indicaţii mai mult sugerate asupra modului de interpretare deoarece G. Călinescu ştia, în mod subtil, să dirijeze atenţia spre inima operelor şi să îndrumeze limbajul critic către mărturia unei percepţii particulare, care nu distonează cu sensul general şi unanim recunoscut al creaţiilor date. În astfel de seminarii *sui generis*, un loc foarte important îl ocupa literatura universală. Dacă lectura nu era din Caragiale, Eminescu sau Creangă, era din Voltaire, din Balzac, Hugo, Boccaccio, din basmele lui Perrault. Dar cine putea bănui cu ce autor avea să apară profesorul la braţ ?

Acestui mod aparent improvizat, care invita la cunoaşterea nemijlocită a capodoperelor, G. Călinescu îi anexa un altul prin înscrierea în planul de lucru al Institutului a unor lucrări despre marii scriitori străini. Era exerciţiul considerat necesar în special pentru începători, a căror creştere spirituală, după părerea sa, nu se putea desăvîrşi decît prin adîncirea unor opere literare consacrate de mult şi universal-cunoscute. Ideea care stătea la baza acestei iniţiative se funda pe aceea că intensa trăire la care te invită cunoaşterea capodoperelor dă trepidaţia intelectuală şi senzitivă necesară percepţiei critice. Dacă cineva ar începe să-şi încerce aptitudinile comentînd exclusiv pe Samson Bodnărescu, Carol Scrob sau Octav Desila ar risca să piardă ideea echilibrului de valori. Deşi despre scriitorii mărunţi se pot spune mai uşor lucruri noi, nu întotdeauna şi rezonabile, numai marii scriitori dau fiorul adevăratei cunoaşteri estetice şi istorico-literare, cu toate implicaţiile sociale şi morale pe care le incumbă. Dacă studiul acestora din urmă nu poate duce la rezultate surprinzătoare sau spectaculoase, el poate verifica instrumentele de lucru ale criticului în formaţie, scopul final rămînînd integrarea marilor creatori străini în mentalitatea timpului şi locului în care trăim, operele universale fiind obligatoriu trecute prin experienţa conştiinţei româneşti de azi, cu toate implicaţiile culturale

pe care le avem. Acest raționament în sprijinul formației literaților concorda, de altfel, cu necesitatea obiectivă, tot mai evidentă, ca istoriografia și critica românească să-și spună cuvîntul asupra literaturii universale, prezentă în cultura noastră de azi prin difuzarea traducerilor. Studii cum erau acelea asupra lui Hugo, Balzac, Boccaccio etc., întreprinse de membrii Institutului, nu constituiau numai o încercare de popularizare, dar și de integrare a scriitorilor străini în mentalitatea noastră de azi.

Înainte de a fi literatul erudit care a scris cîte ceva despre literatura străină, G. Călinescu era un mare animator al cunoașterii integrale a literaturii. El întrezărea existența unei literaturi mondiale unice, dar și faptul că aceasta poartă imprimate semnele distinctive ale diferitelor popoare și ale epocilor în care a fost creată. O concepție literară, un curent literar, sau un motiv de circulație vastă poartă marca inevitabilă a spiritului generator, particular, al colectivității unde au fost cultivate. Dacă stăpînirea literaturii naționale este o poartă spre cunoașterea celei universale, însușirea acesteia din urmă, pentru G. Călinescu, înseamnă imensa iradiere spectrală, colorînd puternic monumentele noastre literare.

Aria de investigație a literaturii universale pentru G. Călinescu era imensă, preferințele mergînd către literatura renașterii și, mai ales, cea realistă. A iubit mult pe marii creatori. Îi erau foarte familiari Balzac, Goethe, Petrarca, Hugo, Shakespeare, Voltaire, Tolstoi, Flaubert, Dante, Stendhal, Cervantes, Boccaccio, Cehov, Molière și Dostoievski. Nu a ignorat însă nimic din tot ce constituia fenomen literar în străinătate. De la teatrul elin pînă la Paul Valéry, André Gide sau cantonetele populare pe care le cîntau meșteșugarii francezi. Uneori își concentra atenția asupra unor anumite epoci. Astfel, istovitoarea pasiune cu care în anii 1945—1947 a citit întreg secolul al XVIII-lea francez, pînă la ultimul poet sau moralist, oricît de mărunt, rătăcit în Biblioteca Academiei, era tulburătoare.

G. Călinescu nu a frecventat literatura universală în vederea unui scop limitat, cum ar fi numai alcătuirea unor lucrări. Nestăvilita și sublima lui sete de cunoaștere și de pătrundere multilaterală a fenomenelor vieții prin artă se confunda cu însăși existența aceluia care pe patul îndelungatei suferințe finale răsfoia, alături de ultimele sale corecturi, cărțile și publicațiile apărute. Față de excepționalele rezerve ale experienței istoricului literar și criticului, relativ puținele studii publicate despre literatura universală reprezintă doar cîteva trepte care duc spre impresionantul lui laborator intelectual și senzitiv. Acestea, și mai ales vasta lectură necomunicată cititorilor, dar sedimentată în zăcămintele tainice ale omului de cultură, cu ecouri răsărind uneori pe neașteptate, sînt mărturia acelei profesiuni de credință la care, de nenumărate ori, G. Călinescu se referea verbal și care, în prefața cărții despre literatura spaniolă, era caracterizată astfel: „Nu poți sta de vorbă despre Conachi cu cine nu știe recita din Petrarca. Istoricul literar nu e numai un erudit care urmează a se ține în curent cu materialele disciplinei lui, ci un artist interpretator. Organul lui receptiv trebuie

mereu exercitat. Aşa precum violonistul, cel mai virtuoz, face îndelungi studii de artist, menţinîndu-şi flexibilitatea digitală, istoricul literar trebuie să respire alt aer ca să-şi perfecţioneze sensibilitatea. Chiar criticul literaturilor vechi şi constituite are nevoie de a deschide ferestrele spre a descoperi o lume nouă".

★

G. Călinescu, în diferite articole, se referă la literatura străină. În activitatea lui publicistică nu o dată se opreşte asupra cîte unui amănunt biografic, sau asupra cîte unei opere a cutărui scriitor. O încercare de descifrare a unei metode folosite în astfel de ocazii nu ar avea sens. Vorbind de literatura străină, ca şi despre cea română, de altfel, G. Călinescu nu se supune unui cod prestabilit. Studiile mai ample, în care ponderea literaturii universale este evidentă, se pot împărţi în cîteva grupe.

În primul rînd semnalăm pe acelea care constituie, de fapt, o prelungire a cercetării literaturii române. E vorba de o parte din monografia *Opera lui Mihai Eminescu*[1], publicată mai tîrziu ca studiu separat cu titlul *Cultura lui Mihai Eminescu*[2] şi de articolele *Cavalerul Florian, Solomon Gessner* şi *Bernardin de Saint-Pierre*[3].

Studiul *Cultura lui Eminescu*, iniţiat încă de pe cînd G. Călinescu abia se impunea ca istoric şi critic literar, dovedeşte o extinsă şi profundă cunoaştere a literaturii universale. Setea de a spune cît mai mult şi, dacă se poate, totul, se afirmă de pe atunci puternic. În amplele paragrafe *Limbi şi literaturi clasice şi orientale, Limba şi literatura franceză, Literaturile italiană şi spaniolă, Literatura germană, Literatura engleză* şi *Alte literaturi*, G. Călinescu nu se mulţumeşte numai de a expune constatările certe (întemeiate în cea mai mare parte pe manuscrisele şi opera publicistică a poetului), legate de tema propusă. Într-o măsură, el tinde la determinarea atît a sferei de percepţie a lui Eminescu, cît şi a orizontului literaturii universale virtual cunoscut. Studiul e migălos, supunînd ochiului critic tot ce s-a spus despre eventualele influenţe asupra poetului. Concomitent, în special referindu-se la cunoaşterea de către Eminescu a scriitorilor germani, G. Călinescu dă, dincolo de determinarea filiaţiilor, un tablou literar al epocii de formaţie a poetului, pornind nu numai de la însemnările lui Eminescu (menţiuni, traduceri, texte transcrise) dar şi de la perspectiva literaturii germane apreciate pe atunci. Reconstituirea climatului literar al timpului şi locului studiilor lui Eminescu e făcută pe mai multe planuri, G. Călinescu epuizînd mijloacele de investigaţie.

Cultura lui Eminescu reprezintă o etapă a cercetărilor legată de o primă fază a criticului şi istoricului literar, care încă punea preţ pe

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, 1934—1936, vol. I—V.

[2] „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", V, 1956, nr. 1—2, p. 243—377.

[3] Ultimele trei reprezintă o expunere condensată a unui curs ţinut studenţilor de la Facultatea de filozofie şi litere din Bucureşti, în anul şcolar 1947—1948. Au fost publicate în „Jurnalul literar", seria a II-a, an. II, 1948, p. 16—43.

descoperirea ecourilor livreşti şi acolo unde ar putea fi simple paralelisme. Cu timpul, G. Călinescu şi-a dat seama că o astfel de metodă de cercetare este inoperantă. *Istoria literaturii române* (Bucureşti, 1941), apărută numai cîţiva ani după ce scrisese despre Eminescu, în linii mari e un strălucit exemplu pentru buna corelare a operelor noastre cu acelea ale altor popoare. Nu ostentaţia ornamentaţiei pedante, nici dorinţa de a „descoperi", în mod arbitrar, sursa o populează cu nume străine, ci încadrarea scriitorilor noştri în circuitul universal al literaturii. Lucrînd la monografia *Grigore Alecsandrescu*, G. Călinescu avea la dispoziţie un tabel al izvoarelor străine ale fabulelor poetului muntean. Nu l-a folosit, socotindu-l de prisos într-o lucrare în care arăta oportunitatea istorico-literară a scriitorului. În faţa demonstrării necesităţii imediate a unei opere publicate cîndva, urmărirea unor ecouri probabile sau sigure o considera puţin edificatoare.

În articolele *Cavalerul Florian, Solomon Gessner* şi *Bernardin de Saint-Pierre*, G. Călinescu pleacă de la ideea circulaţiei operei acestor scriitori în Ţările Româneşti în timpul constituirii literaturii noastre moderne. Dintre ei, de un mai mare succes s-a bucurat Florian. Despre el M. Kogălniceanu vorbeşte în *Iluzii pierdute*. O traducere în manuscris a *Celestinei* îi e atribuită lui C. Negruzzi. G. Asachi aminteşte, într-un manuscris, de nuvelele scriitorului francez. Grigore Alecsandrescu a transpus *Elizer şi Neftali* (Bucureşti, 1833), iar Al. Beldiman a tălmăcit *Numa Pompilie* încă în 1795 (traducerea a fost publicată la Iaşi abia în 1820). Constantin Stamati traduce *Galatia* de două ori (în 1808 şi 1813) lăsînd-o să zacă în manuscrise. Eliade Rădulescu dă o versiune românească din *Don Chishot de la Mancha* folosind textul francez al lui Florian. Din *Mirtil şi Hloe* a rămas o prelucrare din 1816 a lui G. Asachi după „nemuritorii idealişti Gessner şi Florian", publicată destul de tîrziu, în 1850, la Iaşi. Leon Asachi, tatăl scriitorului moldovean a tradus, în 1821, *Bordeiul indienesc* al lui Bernardin de Saint-Pierre. *Moartea lui Abel* a lui Gessner s-a transpus de către Alecu Beldiman (mss. 1808). Alături de scriitori, la popularizarea celor trei preromantici cercetaţi de G. Călinescu au contribuit în largă măsură şi oameni ale căror nume nu au rămas în literatură [4].

Toate aceste fapte literare sînt consemnate în articolele lui G. Călinescu. Nu sînt neglijate nici unele sondaje apte de a demonstra gradul de perfecţie, sau mai bine zis de imperfecţie, al traducerilor. Dar în studiile despre Florian, Gessner şi Bernardin de Saint-Pierre, criticul nu este interesat de o reconstituire scolastică şi schematică, pe baze strict bibliografice, a legăturii scriitorilor români de la începutul

[4] Şi aceştia îl preferau pe Florian. Din operele lui s-au mai tradus : *Istoria lui Sofronim* (de Iordache Slătineanu, Sibiu, 1793), *Giuilam Tel* (de Grigore Negrea, Buzău, 1839), *Estela* (de către Constantin Strat, Eşii, 1839), *Gonzalv de Cordova* (de către Alecu Vasiliu, Iaşii, 1840), comediile *Două bilete* (de I. Creţeanu, Bucureşti, 1836) „urmarea" ei *Bunul menagiu* (de către Dim. Bobescu, Bucureşti, 1848) şi *Gemenii de Bergam* (de I. Florescu, Bucureşti, 1836). *Moartea lui Abel* de Gessner s-a mai tradus de către Zoiţa Grigoriu în 1822. Iancu Nicola traduce opera principală a lui Bernardin de Saint-Pierre dîndu-i un titlu care sună bizar românește : *Pavel şi Virginia* (Bucureşti, 1827).

secolului al XIX-lea cu lumea literară a occidentului, ci de reconstituirea unui climat artistic al cărților aflate la îndemîna oamenilor culți ai epocii respective. Fără a mărturisi direct, G. Călinescu încearcă restaurarea istorico-literară a unor scrieri care, după epoca lor de glorie, au trecut în arhiva bibliotecilor, deși ele au contribuit la sporirea interesului general pentru carte în epoca amintită și au lăsat urme, mai mult sau mai puțin perceptibile, asupra mentalității timpului dat. Se știe că literatura pastorală, și în genere dulceagă, din secolul al XVIII-lea, nu mai place și, celui neavizat, pare lipsită de valoare. În realitate, dincolo de un rafinament spumos, aparent gratuit și salonard, pînă și în literatura pastorală se ascundeau idei serioase ale secolului, în consonanță cu filozofia lui Diderot și Rousseau. Nemărturisit, Călinescu le desprinde demonstrînd seriozitatea unor scrieri, aparent frivole, care modulau în mod rafinat mentalitatea comună către acceptarea imperativelor epocii ascunzînd, sub un ambalaj învelit în panglici roze, o nouă mentalitate.

Obiectivul articolelor consta în îndemnul dat studenților de a nu ignora o literatură a cărei cunoaștere se impunea pentru înțelegerea deplină a începuturilor literaturii moderne românești, care, deși dezvoltată pe un sol propriu, concorda, într-o măsură, cu gusturile generale care au plutit în aerul Europei Occidentale în secolul al XVIII-lea. Li se punea la îndemînă și o metodă grație căreia puteau ajunge la o înțelegere fundamentală prin înlăturarea, din exegeza scrierilor studiate, a tot ce era superfluu, „la modă" și perisabil, lăsînd caracterele esențiale să rezulte cu claritate. Folosind metoda naraţiei pigmentate de citate edificatoare din opere, utilizată și în alte studii asupra literaturii străine, G. Călinescu relevă de fapt trăsăturile dominante atît ale fiecărei opere luate în parte cît, mai ales, atmosfera comună celor trei scriitori studiați.

Articolele *Cavalerul Florian*, *Solomon Gessner* și *Bernardin de Saint-Pierre* formează un singur studiu indivizibil al preromantismului, sondat în elementele lui noi față de neoclasicism și vii pentru că au zdrobit, pe vremuri, o mentalitate ruginită. G. Călinescu insistă asupra sentimentalismului, chiar a melancoliei larmoiante, a melodramaticului, a hedonismului intelectual, a edenicului, a providențialismului, a întoarcerii la natură (elogiul filozofic al naturalului), asupra candorii idilice, a euforiilor pastorale și exotice, a feeriilor cromatice, dar și asupra „candorii spiritualiste" care întrezărea un univers vegetal și animal supunîndu-se, în mod simfonic, gradației contrastelor, armoniilor și „concertelor" de armonii. Un aspect important al literaturii cercetate îl constituie umanitarismul (indicarea populațiilor coloniale exploatate, ura împotriva exploatării, spiritul prerevoluționar). Bernardin de Saint-Pierre, după expresia lui G. Călinescu, „nu putea să uite că tutunul, cafeaua și zahărul de trestie pe care le consumă se datorau *aux pauvres nègres d'Afrique qui les cultivent en Amérique sous les fouets des Européens*. Astfel, deși mergînd în sensul revoluției, filozoful obsedat de natură, rămînea refractar vremii și solitar".

Toate trăsăturile de mai sus sînt preromantice. G. Călinescu nu le definește ca atare, lăsînd ca faptul să fie dedus de către studenții cărora le sînt dedicate articolele. Cititorii sînt îndrumați către această concluzie prin sublinierea în finalul studiilor a cîtorva elemente romantice de prim ordin, întîlnite la Bernardin de Saint-Pierre și abatele Dubos, nu altele decît *tristețea*, plăcerea *ruinelor*, a *mormintelor*, a *solitudinii*. Întrebarea este de ce profesorul de literatură română a preferat să explice un curent prin opere străine ? Pentru simplul fapt că la noi nu există un preromantism în sens occidental, ci numai elemente alături de cele clasice, alteori de cele pur romantice. Tocmai pentru o mai lesnicoasă desprindere a acestor elemente era necesară o formulare generală a preromantismului, așa cum s-a dezvoltat, cu mai multă plenitudine, în Occident, nu numai la Jean-Jaques Rousseau și Chateaubriand, dar și la alții care astăzi, fără o prealabilă retrăire istorică, ne-ar părea mai desueți.

Și alte studii ale lui G. Călinescu privitoare la literatura străină urmăresc, printre altele, definirea unor noțiuni literare sau curente. Articolul *Marino* și *Gongora* („Jurnalul literar", seria a II-a, nr. 3, 1948, p. 1—15), la prima vedere nu are nici măcar scuza unor vechi traduceri românești a poeților în cauză, sau a demonstrației că s-ar fi bucurat cîndva de succes la noi. Studiul, și acesta adresat studenților, urmărește în primul rînd clarificarea termenilor de *marinism* și *gongorism* care au apărut în critica română. În al doilea rînd, el oferă un registru al temelor simple și totodată complexe ale poetului italian și ale celui spaniol (ambii din secolul al XVI-lea), pentru a demonstra cît de vast și maleabil poate fi universul poetic. În al treilea rînd, oferă un ghid pentru descifrarea poeziei hermetice care de la Mallarmé încoace s-a răspîndit, avîndu-și reprezentanții și în literatura românească.

Scopul secret al studiului fiind tendința de a alunga norii ideilor preconcepute în analiza manierelor poetice, G. Călinescu mai curînd explică decît descrie modul artistic al celor doi poeți bizari. Rezultă că Marino cel lăudăros și lăudat pe vremuri, trăind în euforia unei imense hiperbole, ca și Gongora, la fel de epicurian dar mai solitar și mai agrest, au cultivat o poezie din a cărei evocare se poate deduce că a prefigurat, într-o măsură, simbolismul și curentele post-simboliste. Senzualismul, ingeniozitatea, ideea că „ținta poetului e de a minuna", metaforismul excesiv prin cultivarea *witz*-ului („*Il concetto*"), a analogiilor paradoxale și a unei tematici lipsite de idei prestabilite, sînt atîtea trăsături pe care le putem găsi în mod independent, și la diferite curente tîrzii din poezia noastră. Un studiu ca *Marino și Gongora* era destinat să lărgească orizontul percepției critice a românilor.

În *Impresii asupra literaturii spaniole* (București, 1946), studiul mai amplu consacrat de G. Călinescu literaturii universale, el oferă cititorului nostru, așa cum promite în prefață, „cea mai largă cunoaștere a literaturii spaniole din cîte a putut avea în limba română". Este deci în intenția autorului o carte de popularizare a unei întregi literaturi, dar și a mentalității unui popor, așa cum se exprimă în opere literare. Așa trebuie înțeleasă afirmația din aceeași prefață : „planul impre-

siilor ţinteşte să pregătească pe Român spre a cunoaşte direct Spania, el este tabla de materii a unei călăuze spirituale".

În volumul său, G. Călinescu insistă mai mult asupra „Secolului de aur" (sfîrşitul secolului al XVI-lea şi cel următor). Dar trăsăturile lui distinctive sînt urmărite şi în literatura de anticipaţie şi acea posterioară. Dezvoltînd o geografie literară a Spaniei, cu toate particularităţile ei deosebite de ale altor literaturi europene, simte de prisos de a încerca o relevare a cursului istoric.

Oprindu-ne la articolele despre Florian, Gessner şi Bernardin de Saint-Pierre, am menţionat că pentru a suscita interesul cititorilor G. Călinescu le oferă un material sintetic şi analitic care îi îndrumează către extragerea aparent independentă a premiselor preromantismului. Procedeul unei cointeresări similare a publicului, avînd darul de a convinge mai mult decît afirmaţia directă (fie şi susţinută de o argumentaţie bogată), criticul îl foloseşte şi în *Impresii asupra literaturii spaniole*. Întreaga demonstraţie înclină către concluzia că literatura unui popor, într-o anumită epocă, este, în fond, de o unicitate irepetabilă. Dar G. Călinescu, lăsînd la o parte procedeele scolastice, nu insistă asupra faptului dacă literatura spaniolă a secolului de aur e mai ales romantică, clasică sau barocă. Lasă pe cititor să mediteze punînd în fruntea cărţii capitolul *Clasicism, romantism, baroc*, o condensată definire a termenilor constituind unul dintre cele mai frumoase şi sugestive articole din întreaga literatură critică românească. G. Călinescu îl încheie cu o invitaţie : „Capitolele aproape indică cumpenele balanţei. O literatură cu grandes de Espana, cu picaros, licenciados, alcahuetas, don Juanes, Celestinas, cu căutători de soledades e substanţial romantică. Dar acea „discreción" lăudată de Gracián, înţelepciunea paremiologică a donei Fáfula, humorul democratic, terestritatea la punctul de plecare a celor „trei poeţi" notează reacţiuni clasice. Truhanescul umoristic al lui Quevedo, cultismul lui Gongora sunt barroquisme. Toate propoziţiile de mai sus pot fi aplicate şi verificate".

Volumul în intenţia autorului deci nu are numai scopul declarat, de a pune la dispoziţia publicului românesc o imagine a literaturii spaniole, dar şi pe acel tacit de a polemiza cu acei care apreciază operele printr-o juxtapunere de scheme. G. Călinescu alege una dintre literaturile ale cărei particularităţi, faţă de ale altora, au fost de mult remarcate, aporturile scriitorilor spanioli din secolele trecute fiind, în genere, socotite romantice, uneori preromantice, în orice caz anticlasiciste. Criticul dezvăluie însă că puternicul filon romantic este concurat de reacţiuni clasiciste (derivate mai curînd din folclorul spaniol) şi de acele barochiste.

Noţiunile discutate în primul capitol, pentru G. Călinescu nu reprezintă etape istorice, ci entităţi marcînd diferite viziuni, orizonturi, lumi, în ultimă instanţă concepţii. Dar *clasicism, romantism, baroc*, sînt şi simple accepţiuni peisagistice, tipologice, imagistice, psihologice, temperamentale, etice, fizice şi fiziologice cognitive, normative, afective, dimensionale etc. Astfel stînd lucrurile, pe plan strict teoretic, romantismul şi clasicismul se pot reduce la anumite linii stereotipice imua-

bile, lipsite de viață, întrucîtva bizare, dacă nu hilare, dezmințite însă de practica artei, care prin plenitudinea vieții e refractară schematizărilor absolute. Aplicarea termenilor e posibilă pe planul speculației critice, prin aprecierea ponderii unor elemente sau a altora, dar nu este exhaustivă, nici decisivă în aprecierea unei opere. Toate acestea se pot deduce din primul capitol al cărții. Sînt însă și unele afirmații directe în acest sens : „Dar încă o dată, aceste tipuri sînt utopice. În realitate, există numai compromisuri, mixturi, la indivizi, momente istorice, popoare.

Antichitatea elină era clasică, cu umbre romantice. Evul-mediu e romantic, cu persistență de forme clasice. Renașterea e neoclasică, cu mari tulburări romantice. Epoca modernă e romantică, cu înclinări spre baroc".

Fără a spune direct, prin întregul studiu G. Călinescu face să se subînțeleagă că nu maniera, sau termenul istorico-literar și critic individualizează o literatură, ci lumea eroilor și ideilor care o populează, diferențele fiind deci de ordin strict conținutistic, de cerc al unui univers bine delimitat și de accente, eventual, de nuanțe. Interesează ceea ce frapează pe spectatorul venit din afara unei literaturi, fie prin densitatea proprie capodoperelor, fie prin condensarea la care se poate ajunge datorită revenirii la aceleași tipuri, sau la aceleași idei a unui număr de scriitori care, dacă nu sînt ghidați de o obsesie, sînt conduși de mobiluri ce par organice, sau numai dictate de preferințele publicului cititor. Pornind de la astfel de opinii, G. Călinescu nu cercetează literatura spaniolă urmărind firul cronologiei, ci pleacă de la existența ei plană, ca o realitate geografic-literară a cărei vivisecție este făcută transversal, pe tranșe tematico-tipologice surprinse în toate genurile literare (dramaturgie, poezie, proză).

Onoarea (*La honra*), uneori asociată cu elemente negative cum e cruzimea, e la răscrucea tematică a multor scrieri spaniole. Pentru a demonstra acest fapt, G. Călinescu amintește de *El mejor alcalde, el rey* de Lope de Vega, *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, *El premio del bien hablar* de Lope de Vega, *Guárdate del agua mansa* și *El alcalde de Zalameia* de Calderon de la Barca, *Las mocedades del Cid* de Don Guillén de Castro y Bellvís. Sînt amintite opere de Cervantes, Quevedo, Juan de la Cueva, Francisco de Rojas Zorrilla, Don Angel de Saavedra, duque de Rivas etc. Nu lipsesc din demonstrație opere folclorice ca anonima *Poema de mio Cid, Romance del rey moro que perdió Alhama, Cantar de los infantes de Larra* și nici *Primera Cronica General*.

Aceeași bogată documentație prealabilă, evidentă în evocarea unui mare număr de opere și scriitori, susține și alte aspecte pe care G. Călinescu le crede esențiale pentru literatura spaniolă : umorul democratic, picarescul, prezența bacalaureaților (a studenților), a licențiaților, a literaților, a tipului lui Don Juan, a Celestinei, a temelor cu izvoare religioase, sentimentul solitudinei, pornirea spre discreție, ideea că „viața e vis", tematica aventurieră etc. Unele capitole au un aspect mai general, cum ar fi *Puțină geografie* (în care e urmărită reflectarea specifică a vegetației, a climei, a bogățiilor agreste și minerale, în genere

a naturii în literatura spaniolă) și *Spiritul critic*, tratînd una dintre facultățile remarcabile ale scriitorilor înclinați adesea către caricatură.

Împărțirea pe sectoare tematice nu e nici mecanică, nici geometrică. În *Impresii asupra literaturii spaniole*, viața literară pulsează intens și, uneori în cadrul aceluiași capitol, sînt indicate mai multe ipostaze ale aceleiași idei, fiind reflectate de diferite opere sau deduse din ele. Sînt urmărite și consecințele ideilor esențiale. Astfel, în capitolul *La soledad* se spune că „poezia lirică este obsedată de aspirația către solitudine" care, la rîndul ei, implică retragerea în ruralism, în ocupații campestre, vînătorești, piscicole, în elogiul simplității, al liniștii rustice, în bucolism și oarecare spirit anticitadin etc.

Dincolo de aspectul descriptiv, necesar prezentării unei literaturi străine unui public care nu o cunoaște, în *Impresii asupra literaturii spaniole* se poate urmări desprinderea coordonatelor proprii geografiei literare a Spaniei, prin căutarea unor filoane literare permanente. Se fac prețioase sondaje în relieful temperamental, în cuprinsul etic, în gradul de extensiune tematică, în adîncimea socială și psihologică, în coloritul afectiv, în genere în forța de penetrație și intuiție a scriitorilor. Necesitatea corelației dintre arte (literatura fiind privită în ambianța generală, rezultată din urmărirea expresiilor vieții prin arhitectură, pictură, sculptură etc.), e un factor explicativ al literaturii, ca și nevoia proiectării ei pe fundalul tradițiilor, al conjuncturii istorico-geografice și al celei sociale. Rezultă că literatura unui popor este ecoul specificului derivat, printre altele, din condiții etnografice, folclorice, în genere a psihologiei de grup social și a celei de masă. Racordarea tuturor factorilor genetici ai literaturii îl duce pe G. Călinescu la încercarea determinării unei tipologii naționale exprimate prin arta cuvîntului.

Deducerea concepției unui popor din literatură nu-i dă o aureolă insulară, dimpotrivă, lasă deschisă calea căutării punților de legătură cu alte popoare. Referirile la literatura italiană, franceză, germană, sînt frecvente. Nu lipsesc nici raportările la scriitorii noștri. Uneori este exprimată relația directă. Vorbind de Antonio de Guevara, G. Călinescu nu uită să arate că scrierea *Relax de Principes o Marco Aurelio* a devenit *Ceasornicul domnilor* la Nicolaie Costin. Drama *La vida es sueño* de Calderon de la Barca tratează aceeași temă din *Halima* ca și *Abu-Hasan* de Caragiale. Alteori criticul se referă la scriitori români numai pentru a ușura percepția literaturii spaniole de către cititorii noștri. În capitolul *Humorul democratic* aduce vorba de I. L. Caragiale și Anton Pann. În *Picarescul* se referă la literatura noastră despre haiduci, tema caducității la Gomez Monrique (1415—1490) amintește de Eminescu etc.

Uneori oarecum derutanta ordonare a scriitorilor, cîteodată lipsa indicațiilor biografice, ar putea să nu placă celor care ar dori să vadă un tablou didactic al literaturii spaniole. Dar cartea e de *impresii* și nu o istorie literară. E prețioasă prin retrăirea aproape lirică de către un om de mare cultură a operelor și prin intensa trepidație estetică și intelectuală care a generat-o. Rămîne, în același timp, un model de interpretare de către un român a unei literaturi străine, văzută ca o sublimare

artistică a gusturilor, moravurilor, a stărilor economico-sociale și a intemperiilor istorice.

Începînd din 1952, G. Călinescu întreprinde, cu ocazia unor aniversări, o serie de studii despre scriitorii străini : *Horațiu, fiul libertului, Torquato Tasso, Cervantes, Lev Tolstoi, Anton P. Cehov, Ovidiu, Dostoievski, Ibsen* (majoritatea publicate în volumul *Studii și Conferințe*, București, 1956). Aplicînd simultan metoda istorico-literară și cea critică, G. Călinescu ajunge la ample portrete ale operelor privite integral. Prezența biografiilor o socoate necesară numai în măsura în care pot explica scrierile. De aceea, bunăoară vorbind de Cervantes, insistă asupra vieții. Nu în aceeași măsură în cazul lui Tolstoi. Ocupîndu-se de Horațiu, împletește exegeza poeziilor cu elemente biografice. Și de data asta, G. Călinescu nu are norme prestabilite, anticipînd studiul. Se lasă condus de opere. Scopul final al acestor studii (majoritatea inițial conferințe) fiind de a remarca și populariza pe marii scriitori străini, criticul caută să fie, și este, cît mai complet.

Verificarea conștiinței artistice a scriitorului studiat e făcută pe viu, prin analiza operelor, fără întrepătrunderea criticilor ale căror opinii, de altfel, nu le ignorează. Înainte de a scrie despre unul sau altul din marii scriitori cercetați, G. Călinescu se documenta îndelung, de obicei cîteva luni. Nu se mulțumea numai cu lectura atentă a operelor. Se edifica asupra ambianței istorice, sociale și artistice. Pînă la un grad, retrăia psihologia epocii și mediului social și național al scriitorului străin, dar fără a se rupe cu totul de pe solul românesc al timpului nostru. Perioada de inhibiție o dată depășită, G. Călinescu scria cu dezinvoltura care îl caracterizează. La baza percepției fragede și adesea inedite stătea un îndelung, și uneori chinuitor, proces de elaborare. S-a remarcat adesea că G. Călinescu era original în interpretarea operelor. E de notat că această originalitate nu era căutată. Criticul nu recunoștea decît ceea ce era filtrat prin sensibilitatea sa artistică. Dacă verdictul coincidea cu cel tradițional, G. Călinescu nu-l îndepărta, dacă însă era altul, nu ezita s-o spună.

Studiile despre Horațiu, Tasso, Cervantes, Tolstoi, Cehov, Ovidiu, Dostoievski și Ibsen, cu toate că își păstrează particularitățile fiecare în parte, trădează modalitatea de interpretare pe care am văzut-o și în *Impresii asupra literaturii spaniole*. Și în ele sînt relevate trăsăturile esențiale pe bază de amănunte, care uneori luate separat ar putea să pară la prima vedere needificatoare. Se dă o mai mare extensiune comparațiilor și asociațiilor cu diferite literaturi și se insistă asupra raportului literaturii cu mediul și conjunctura istorică.

Cu o mai mare consecvență, criticul, care și-a însușit metoda marxist-leninistă, observă în opere literare reflectarea vieții sociale, fiind atent și la starea economică a timpului dat. E urmărită și psihologia de clasă a personajelor. Se fac asociații și cu dezvoltarea de mai tîrziu a unor idei mai vechi. Vorbind de „horaționism", G. Călinescu se ocupă, printre altele, de formele pe care acesta le ia „în preajma revoluției franceze".

O atenţie deosebită se dă acelor trăsături, ale scriitorilor din trecut, care prevestesc dezvoltarea ulterioară a literaturii. Astfel, sînt relevate viziunile realiste şi se insistă asupra creşterii tendinţelor progresiste. Erorile unor idei anacronice sînt supuse ochiului critic. Pe de altă parte, studiile despre Horaţiu, Tasso, Cervantes, Tolstoi, Cehov, Ovidiu, Dostoievski, Ibsen, reprezintă o galerie de tablouri originale, filtrate prin optica experienţei noastre istorice, sociale şi literare.

Pomul măreţ al spiritului lui G. Călinescu, înălţat din solul românesc, ca al eroilor monografiilor sale *Mihai Eminescu* şi *Ion Creangă*, nu putea să nu cuprindă în braţele ramurilor tot ce umanitatea a dat mai bun şi mai înalt în artă, literatură şi gîndire. Cunoaşterea profundă a literaturii universale, ca şi relativ puţinele dar eruditele studii pe care i le-a consacrat, sînt încă o dovadă în acest sens. Dar adierea culturii de oriunde, trepidînd eolian, răsuna românește, filtrată prin experienţa milenară a tristeţilor şi bucuriilor poporului nostru, din care G. Călinescu a crescut, pe care l-a iubit, l-a înţeles, şi căruia i s-a dăruit.

EXÉGÈTE DE LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE

RÉSUMÉ

La critique et l'historiographie littéraire roumaine se sont souvent référé à la littérature universelle. Les œuvres de T. Maiorescu, D. Gherea, N. Iorga et G. Ibrăileanu en sont une preuve. G. Călinescu est donc le continuateur d'une tradition.

Comme professeur et surtout comme directeur de l'Institut, G. Călinescu a exhorté les jeunes gens à élargir l'horizon de leurs connaissances par la lecture et l'interprétation d'œuvres étrangères. Il considérait qu'une bonne connaissance de la littérature universelle contribue toujours à la formation d'un esprit critique, capable de mieux juger du vrai relief de notre littérature.

Dans les études de G. Călinescu sur la littérature roumaine, nous trouvons de nombreuses allusions qui témoignent d'une vaste connaissance de la littérature mondiale. Dans les études concernant des écrivains étrangers il joignait l'analyse subtile à la tendance de la populariser.

G. Călinescu s'est penché sur la littérature mondiale en y puisant tout ce qui pouvait expliquer les phénomènes littéraires dans sa patrie, en la filtrant à travers la mentalité roumaine contemporaine.

ЭКЗЕГЕТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

РЕЗЮМЕ

Румынская критика и история литературы нередко обращались к мировой литературе. Об этом красноречиво свидетельствуют труды Т. Майореску, Добруджану-Гери, Иорги и Ибрэиляну. Дж. Кэлинеску продолжил эту традицию.

Как преподаватель и в особенности как директор института, Дж. Кэлинеску всегда побуждал молодежь к расширению горизонта, к чтению и интерпретации произведений мировой литературы, считал, что усвоение иностранных литератур помогает формированию критического взгляда, с высоты которого можно лучше разглядеть подлинные очертания румынской литературы.

В работах Кэлинеску, посвященных румынской литературе, многочисленные ссылки и сопоставления свидетельствуют о широком знакомстве с мировой литературой. В исследованиях, посвященных иностранным писателям, тонкий анализ сочетается со стремлением к их популяризации. Занимаясь мировой литературой, Дж. Кэлинеску извлекает из нее все, что может объяснить литературные явления в его стране, раскрывает эту литературу в свете румынского сознания наших дней.

G. CĂLINESCU ŞI ITALIA

DE

MICHAELA ŞCHIOPU

Bogata viaţă spirituală a unui om de cultură este greu de cuprins în analizele minuţioase şi exacte ale operelor. Pentru înţelegerea ei completă trebuie să pătrundem în cutele mai ascunse ale fiinţei intelectuale, creatoare, să mergem la izvoarele formaţiei sale şi să descifrăm nuanţele tainice ale pasiunilor şi preocupărilor. Dacă putem sesiza cu mai multă uşurinţă ceea ce ne lasă ca valoare artistică în lucrările literare un mare scriitor, implicaţiile mai adînci, mai subtile ale unei personalităţi, depăşesc cadrul perfect circumscris al acestora, obligîndu-ne să-i sondăm fondul de sensibilitate şi cultură din care au ţîşnit creaţiile sale.

În cazul lui G. Călinescu, înţelegerea operei însăşi, atît de multilaterală şi complexă, nu ne dă dreptul nici măcar la acea înţelegere mai rapidă, de care am vorbit, deoarece ea ne poate conduce la concluzii aparente şi înşelătoare. Cu atît mai greu este deci să intrăm în domeniul vast şi neexplorat al culturii sale, din care extrăgea cristalele gîndirii artistice şi care reprezenta o comoară vie, în veşnică îmbogăţire. Din acest conglomerat de idei şi pasiuni artistice, din multiplele faţete ale personalităţii sale, se desprinde şi vibraţia profundă pentru pămîntul şi cultura Italiei.

Această luminoasă componentă artistică a firii sale s-a manifestat constant şi fără zgomot o viaţă întreagă, dînd o graţie deosebită imaginaţiei sale artistice, ce-şi făcuse ucenicia poetică în îndelungi lecturi din San Francesco d'Assisi, Petrarca, Ariosto, Tasso şi cavalerul Marino. Persoana sa spirituală avea nu ştiu ce rafinat din scriitorii şi eruditii Renaşterii, lucid şi pătrunzător, din gînditorii şi istoricii ei, stufos şi plin de penumbre din barocul şi marinismul Seicentoului, turbulenţa unor pasiuni şi amabilitatea subţire fiind mai apropiate de meridionalismul cald. Desigur, am spus un nu ştiu ce, dar e vorba de nuanţe, de implicaţii, care provin din afinităţi spirituale, din convivenţa intelectuală cu o cultură de tradiţie, din cunoaşterea profundă a acesteia şi din selectarea valorilor ei. Nu trebuie să facem deducţii

REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 3—4, 1965, p. 823—838

gratuite și hazardate, dar nici să negăm influențele nedelimitate, care dacă nu ne duc la descoperirea unor lucruri capitale în cunoașterea sa ca scriitor și critic, ne luminează anumite unghere mai tainice din care au izvorît, poate, uneori, scînteierile artei sale.

Formația universitară a lui G. Călinescu l-a îndreptat de la început către cunoașterea limbii și literaturii italiene. Încă de cînd era student l-a audiat pe Ramiro Ortiz, venit din Italia pentru a pune bazele catedrei de italiană din țara noastră. R. Ortiz a fost un însuflețit propagator al culturii pe care o reprezenta, un om de știință animat de patosul relevării frumuseților literare. Între studentul scăpărător, contradictoriu și frămîntat de idei și profesorul înțelegător și plin de căldură sufletească s-a stabilit o prietenie bazată pe admirație și respect. „Tot ce am învățat în Universitate, de la domnul Ortiz am învățat. Cu el m-am deprins a scrie cărți, cu el am prins meșteșugul informației literare și al construcției critice pe substrat istoric, de la el știu tot ce știu", ne mărturisește G. Călinescu [1]. Perioada uceniciei universitare a fost, desigur, cea mai prielnică pentru o avidă și masivă înglobare a valorilor artistico-literare, printre care în mod special literatura italiană, ce-i va permite apoi să-și ia cu ușurință zborul spre tărîmurile înalte ale erudiției multilaterale.

Printre rarele ocazii în care a scris despre literatura italiană, vor fi și cele din faza de început a formației sale literare, în paginile revistei „Roma", condusă de Ramiro Ortiz. Aici va publica și cîteva traduceri, dovadă a cunoașterii perfecte a limbii italiene și a dorinței de a se exersa în măiestria scrisului, încercînd a intra în stilul lui Boccaccio, al poeziei lui De Bosis, sau în paginile de proză ale contemporanilor. Primele articole critice ne vorbesc despre fina și pătrunzătoarea analiză, de sensibilitatea și luciditatea cu care de la început Călinescu s-a exprimat despre ceea ce îl impresiona sau delecta ; fie că e vorba de atmosfera de umanitate și vibrație artistică a lui San Francesco, de voluptățile arhaice și păgînătățile evanghelizate din sonetele lui Petrarca, de personalitatea trepidantă a lui Benvenuto Cellini, de didacticismul și cărturărismul lui Panzini ca și aristocratismul lui De Bosis sau teoria aparențelor din teatrul lui Pirandello [2].

Puternica efervescență a personalității sale l-a împins însă mereu înainte și G. Călinescu nu putea prin firea lucrurilor să rămînă aici, deoarece acestea nu au fost decît etape ale formării sale intelectuale. De fapt, asupra treptelor urcate s-a mărturisit implicit în articolul *Ascensiune* : „Am încercat să-mi apropii cît mai mult din tot ce socotește mai trainic în cultura universală, spre a-mi face ochiul mai vigilent și gustul mai statornic [3].

Tot ce a învățat la facultate, tot ce a citit din clasicii și contemporanii literaturii italiene, s-a împletit și cu ceea ce a văzut și admirat în Italia, plecat fiind după anii studenției la Academia îndrumată și

[1] Revista „Roma", 1934.
[2] Vezi revista „Roma", 1921, 1924, 1925, 1927, 1928, 1931, 1932.
[3] „Gîndirea", 5 V 1928.

susţinută de Vasile Pârvan, unul din neuitaţii săi profesori. Căci nu se poate înţelege mai bine o cultură decît trăind în mijlocul poporului care a format-o, printre vestigiile măreţe de artă presărate la tot pasul pe pămîntul Italiei. Nu a fost un exaltator şi nici un contemplativ al celor văzute, ci un receptacol fin şi pătrunzător, entuziast în faţa adevăratelor valori.

Prilejuri de a afirma valorile literaturii italiene G. Călinescu a avut în mod sporadic şi în paginile ziarelor şi revistelor la care a colaborat, legate de o idee sau alta pe care o trata. În revista amintită de noi, „Roma", îşi făcuse un fel de debut ca italianist, publicînd mai puţin despre clasici decît despre contemporani. Urmează în revista „Viaţa literară" din 1927, cu o serie de articole, încadrate la rubrica „Literatura străină", dedicată în special scriitorilor italieni mai puţin cunoscuţi la noi, ce puneau probleme pentru cititorul contemporan. Aici va avea ocazia să dezbată din nou scrisul lui Pirandello, căruia îi afirmă talentul dramatic, romanul analitic „fără poezie şi fără filozofism" al lui Italo Svevo, poezia de săracă inspiraţie a lui Papini, sau asemănarea lui F. Paolieri cu M. Sadoveanu, cărora le găsea în comun „acelaşi procedeu de a contopi şi a interpreta natura cu stările noastre sufleteşti" [4]. Remarcabil este de pe acum la G. Călinescu spiritul său profund critic în selectarea valorilor, neploconirea faţă de tot ceea ce era străin, tendinţa de a stabili afinităţi cu scriitorii români, argumentarea valorilor clasice nu cu binecunoscutele locuri comune, ci prin observaţii proprii, adînci şi originale. Consideră cunoaşterea literaturii italiene drept un factor indispensabil pentru orice om de cultură, în special pentru cei de formaţie romanică.

În 1932, cînd R. Ortiz scoate ediţia din *Divina Comedie*, tradusă de G. Coşbuc, G. Călinescu găseşte prilejul unei dezbateri asupra literaturii italiene în ţara noastră [5]. Îl supăra mai ales snobismul unor oameni de cultură ce considerau limba italiană „o parodie franco-română, de o uşurătate jignitoare pentru mintea subţire de la Dunăre". Puţini erau aceia care se informau „la izvorul cel bun al culturii italiene", precum D. Caracostea sau profesorul Hildebrand Frollo. Personalitatea lui R. Ortiz este scoasă în evidenţă pentru a-l opune lui M. Dragomirescu. Pentru G. Călinescu literatura trecentistă a Italiei „a deschis multora orizonturi şi cerinţe sufleteşti noi, în concordanţă cu cele născînde în literatura contemporană". În acelaşi articol comentează favorabil remarcabila transpunere în română a poetului nostru: „Dante, medievalul, întortochiatul, subtilul, cazuistul, nu putea fi mai bine tălmăcit decît de Coşbuc, care ani de zile a cercetat, cu o nuanţă de superstiţie, cele mai variate lecturi dantesti". Analizarea traducerii lui Coşbuc e un model strălucit de înţelegere şi intuire a transpoziţiilor artistice pe plan lingvistic. Călinescu e sensibil, ca un profund cunoscător al limbii italiene, la greutăţile întîmpinate uneori de Coşbuc şi la unele nereuşite ale sale. Dar exultă în faţa realiză-

[4] „Viaţa literară", 1927.
[5] „Adevărul literar şi artistic", 6 III 1932.

rilor estetice, tabloul cununei de duhuri din cîntul al XII-lea al Paradisului fiind remarcabil datorită cuvintelor „roată, moară, încingă, tact", ce dau un sens acustic de pîrîitură eterică și de rotație mai sugestiv decît în textul italian, unde ritmica este afonă. Tot așa va elogia, cîteva decenii mai tîrziu, traducerea lui Eminescu în italiană, datorată lui Mario Ruffini[6]. Deși mai tradusese și R. Ortiz culegerea *Poesie d'amore*, în varianta lui Ruffini îi apare realizat un salt considerabil. În „Viața literară" din 1928, G. Călinescu a făcut la timpul cuvenit elogiul traducerii lui Ramiro Ortiz, care încă de atunci nu avea în vedere o transcriere rimată în italiană a lui Eminescu, ci folosise o proză ritmică căreia îi păstrase armonia internă, caracteristică poetului nostru. Neversificînd și nemeridionalizînd, traducătorul italian de mai tîrziu, M. Ruffini, reușește un Eminescu autentic pentru poezia italiană, care nu cunoaște decît endecasilabul și versul sciolto.

Prin urmare, nu numai din pură dorință de cunoaștere îi era necesară lui G. Călinescu literatura italiană, ci pentru a fi un om de cultură complex, fără a ajunge la formula pe care o detesta, de pastișă a omului Renașterii. Nu-i plăcea să se ocupe de lucruri fără legătură, ci numai de cele care în mod evident aveau tangență cu formarea sa ca scriitor și istoric literar. „Am stat pe momentele principale și pe piesele antologice, la îndemîna oricui. Cine ar examina atent pe Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Lorenzo de'Medici, Machiavelli, Ariosto, Boiardo, Pulci, Tasso, Tassoni, Metastasio, Parini, Foscolo, Monti, Alfieri, Leopardi, Manzoni, Carducci, Pascoli, D'Annunzio și alți cîțiva autori de penumbre ar fi îndreptățit să dea judecăți asupra spiritului literaturii italiene. Și la fel n-am putea refuza unui străin putința de a judeca de sus literatura română"[7]. Iată dar ceea ce admitea G. Călinescu că poți integra și judeca într-o literatură străină, că îți poate fi de folos prin urmare : spiritul acesteia. Acest suflu de cultură te ajută înainte de toate la cunoașterea și adîncirea propriei literaturi, la formarea unei viziuni largi, sintetice : „avantajul cui se ferește de a rămîne în limitele înguste ale studiului, cînd are mijloace trebuitoare, este de a se ridica pe o înălțime și de a vedea lucrurile într-o perspectivă mai largă în care locurile comune capătă o valoare invizibilă de jos"[8]. De aceea, poate, G. Călinescu n-a făcut niciodată studii amănunțite despre scriitorii italieni, ci, ici și colo, cînd avea nevoie de o comparație, de o confirmare, apela la caracterizări și lumînări prin intermediul literaturii străine pe care o cunoștea cel mai bine și din care putea scoate cele mai bogate nuanțe. „A judeca o literatură numai din cuprinsul ei și, încă și mai rău, numai într-o porțiune, e o aberație. Nu poți sta de vorbă despre Conachi cu cine nu știe recita din Petrarca".

Cel mai elocvent exemplu de utilizare a culturii sale italiene cred că poate fi *Istoria literaturii române*. Nicăieri nu apare mai viu spi-

[6] „Contemporanul", nr. 23, 1964.
[7] *Impresii asupra literaturii spaniole.*
[8] *Ibidem.*

ritul său fin asociativ, adîncirea reliefurilor unei analize prin surprinderea esenţelor ce trezesc multiple ecouri în mintea istoricului literar şi deci şi a cititorului. Totul este felul în care e mînuită asociaţia. Dacă nu îi e surprinsă puterea metaforică în întregime, asociaţia cade prin slăbiciunea şi forţarea comparaţiei ce vrea să fie stabilită. Şi Călinescu cunoaşte perfect dozarea unei comparaţii într-o istorie a literaturii autohtone. Departe de a fi un compendiu de asociaţii erudite, istoria sa e o încîntare a minţii pentru sugestiile trezite şi pentru coloratura vie pe care o imprimă continua trimitere la alte literaturi. Noi le vom surprinde pe cîteva doar.

Deşi multe epitete şi caracterizări pitoreşti sînt întrebuinţate pentru o personalitate ca Dimitrie Cantemir „voievod luminat, ambiţios şi blazat, om de lume şi ascet de bibliotecă, intrigant şi solitar", Călinescu va adăuga, în final, ca într-o aureolă de sinteză : „D. Cantemir este Lorenzo de'Medici al nostru" [9]. Nu ştiu dacă vreo analiză stilistică foarte erudită poate egala în impresie şi veridicitate comparaţia stabilită între limba lui Gr. Ureche şi pictura lui Paolo Uccello : „Limba ridică pe spaţii mici scene epice, repezi ca nişte nouri ce se desfac. Iată tabloul în roşu şi negru ca scenele de război ale lui P. Uccello al luptei de orbeţi de la Podul Înalt" [10]. La Asachi, Călinescu ne indică un didacticism settecentesc, ceva din maniera lui Monti. Poezia sa de cimitir aminteşte pe Foscolo, iar unele afirmaţii poetice pe Lorenzo de'Medici [11]. Toate acestea ne demonstrează că Asachi, cunoscînd literatura italiană, a fost tributar influenţelor acesteia. Petrarchismul e surprins la Conachi. Diletantismul galant al lui Iancu Văcărăscu, G. Călinescu îl asociază, ca şi în cazul lui Asachi, cu poezia de sfîrşit de veac a secolului al XVIII-lea, şi cu maniera lui Metastasio. Referindu-se la Eliade Rădulescu, şi anume la poemul său *Anatolida*, comparaţia cu poezia lui Dante e sugestivă pentru înţelegerea scriitorului român : „poezia lui Eliade este aceea din *Paradis*, lirică extatică, ideală, din care în chip necesar s-a extirpat descripţia, lăsîndu-se esenţele imateriale, parfumurile, lucirile, efluviile şi sonurile" [12]. Pentru a ne lămuri poezia lui Cîrlova, Călinescu o compară cu poezia de melancolie păgînă „de un farmec moale" a Amintei lui Tasso. Foarte necesară şi bine intuită este asemănarea *Ţiganiadei* lui Budai Deleanu, mai degrabă cu Ariosto şi în special cu Tassoni, decît cu Dante : „Desfăşurarea acţiunii e mai degrabă ariostească, cu tonuri şi din Merlin Cocai". Doar grava formulă cu care Dante pătrunde în Infern : „Vuol-se così colà dove şi puote ciò che şi vuole", i se pare a fi transpusă de Parpangel în Iadul românesc : „Eu n-am venit aici dă voia mea". Despre Eminescu şi Italia G. Călinescu s-a ocupat încă din paginile revistei „Roma". Deşi stabileşte cîteva locuri comune cu cultura italiană, criticul se întreabă dacă nu cumva poetul le are din lecturi străine. E cert însă că Eminescu a căutat să înveţe limba italiană, şi că a încer-

[9] *Istoria literaturii române*, 1941.
[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem.*

cat să traducă capitolele 18 și 19 din *Principele* lui Machiavelli: „Putem bănui că intenționa să uzeze de principiile machiavelice în articole cu aluziuni la Domnitorul Carol" afirmă Călinescu[13]. În *Istoria literaturii române*, el intuiește în basmul *Fata în grădina de aur*, o certă apropiere de scriitorul poemelor din Renaștere, Boiardo, deși ideea basmului aparține celui culeș de Kunish.

Deosebit de plastice ni se par unele caracterizări prin asemănare cu literatura italiană, a scriitorilor epocii mai apropiate. Iorga este pentru Călinescu „în istorie un Virgiliu, sfîntul Paul și Beatrice laolaltă, care te conduce din Infernul diplomelor pînă în roza celestă a viziunilor totale". Hogaș e un Panzini, „timid, paralizat de respect pentru clasici", iar Vlahuță i se pare datorită platitudinii late „fără nici un ochi în care să te poți scufunda, un fel de V. Monti al nostru, dar în afara academismului". Analizînd creația lui D. Zamfirescu, Călinescu face observații interesante și plastice, referitoare la scriitorii italieni aduși în discuție. Departe de a stabili vreo legătură între D. Zamfirescu și Carducci (așa cum sînt tentați mulți s-o facă), poezia *Boul* a poetului român îi apare pitică pe lîngă „solemnul „bove" carduccian". Carducci e considerat de o sălbăticie etruscă, animat de un mare patos barbar, cu o viziune hugoliană a Maremmei. D. Zamfirescu e confratele spiritual al lui De Bosis, la care primează academismul rece de aristocrat estet. „Lipsește sîngele de rodie al lui D'Annunzio", va scrie Călinescu într-o admirabilă caracterizare lapidară și sugestivă a creației d'annunziene. Pe Delavrancea, ca și pe Galaction, criticul îi consideră, într-un fel, afiliați la verism. Atît Verga cît și Galaction își aleg eroi cu izbucniri aprinse, primul din lumea sudului Italiei, al doilea dintre „hibrizii balcano-dunăreni: sîrbi, turci". Pentru a explica punctul de pornire al poeziei simbolice, criticul român apelează la simbolurile pe care le folosea Petrarca. Sub obișnuitele simboluri: marea, nava, portul, se ascundea în mod convențional o gîndire conceptuală. „Nava reprezintă existența individului, marea — viața în genere, portul — aspirația omului". Simbolul a devenit un instrument de sugerare a absolutului.

Luminînd o literatură prin alta, Călinescu reușește în același timp să fixeze coordonatele la amîndoi termenii, lucru evident în cartea sa intitulată *Impresii asupra literaturii spaniole*. Interesante sînt afiliațiile stabilite între literatura italiană și cea spaniolă în secolele mai agitate ale Cinquecentoului și Seicentoului. Epoca barocului, atît italian cît și spaniol, atrage spiritul său și îi provoacă „sugestii asiatice": „Barocul italian, cu rotocoalele lui de nouri în piatră ceroasă, cu fațadele accidentate și circonvoluționate pare a intra în sfera artelor exotice". De asemenea, gongorismul și marinismul sînt două expresii înrudite, cărora G. Călinescu le găsește substratul în capacitatea de a face „concetti", „adică metafore noi și paradoxale, în stare de a surprinde". Deși opera lui Marino e conceptuală, criticul o consideră inteligibilă și rezonabilă. Cunoscînd profund, esențial, literatura ita-

[13] „Roma", nr. 3, 1931.

liană, el va face observaţia unei lipse de spirit existentă, spre deosebire, desigur, de literatura franceză. Italienii nu au spirit „ci numai humor plastic şi grotesc verbal", poemele lor gen *La secchia rapita* de Tassoni sînt poeme epice caricate, rîsul e lipsit de spirit. În schimb, femeia eterizată din lirica Trecentoului nu are înrîurire asupra temperamentului spaniol. De aceea se şi explică influenţa lui Petrarca în Spania: „Acesta e un poet raffaelit, care vede femeia plastic şi păstrează în suspin o decenţă aulică foarte potrivită sufletului aristocratic al spaniolului".

Deşi, după cum am mai spus, G. Călinescu nu a făcut studii ample asupra scriitorilor italieni, diferitele sale remarci, strînse la un loc, ne oferă caracterizări profunde şi sugestive, adevărate teme de meditaţie. Acest lucru are loc însă mai tîrziu, cînd gîndirea sa planează în zonele înalte ale unei viziuni sintetice asupra literaturii, oferindu-ne în paginile ziarului „Contemporanul", neuitata „Cronică a optimistului". Scoţînd din inepuizabila sa comoară de cultură surse de inspiraţie pe care le împleteşte cu o realitate viu observată, G. Călinescu apelează acum deseori la exemplele literaturii italiene. Opera lui Dante rămîne pentru Călinescu profund medievală, deoarece „stă sub semnul absolutului, deşi ca zugrăvitor realist al începuturilor erei capitaliste el poate fi considerat ca primul poet al vremurilor moderne" [14]. Referindu-se la părerile lui Marx despre Dante, el observă cu satisfacţie că Marx nu lua în seamă filozofia dantescă, ci îi considera opera ca pe un univers. „Iar *Divina comedie* era hotărît o „comédie humaine", cu o clasificare nemiloasă a oamenilor, pe categorii sociale, de la papă pînă la călugăr, şi de la împărat pînă la soldat" [15]. Biografia nu aparţine artistului, ne spune G. Călinescu, ci conştiinţei istorice, astfel „Dante este pentru noi misticul, medievalul, dar nici el, nici vreunul din contemporanii lui nu ştiau ce este evul mediu. Dimpotrivă, se credeau oameni ai timpului nou şi cultivau il dolce stil nuovo" [16]. De altfel, *Divina comedie* este, după părerea sa, o operă polemică căreia nimeni nu i-a contestat puritatea artistică, creaţia poetului italian, ca şi creaţia în general, fiind un act spontan şi ingenuu, sau frenetic, după cum singur a mărturisit-o în celebra stanţă: „Io mi son un che quando/ Amor mi spira, noto e a quel modo/ Che detta dentro, vo significando". În timp ce Dante „face din „Doamna lui" o sfîntă în veci inaccesibilă", iată că pe Petrarca Călinescu îl consideră un îndrăgostit platonic totuşi, „ce a ridicat statornicia dincolo de orice motive de ordin josnic material". Petrarca e un erudit, un reflexiv, şi această trăsătură i-o defineşte criticul şi în dragoste, „adorarea visului pur face ca raporturile între bărbat şi femeie să devină speculative şi cerebrale". Petrarca rămîne în formularea cristalină a lui Călinescu „marele nostru profesor de sublimitate în dragoste". Îl preocupă uneori, cum era şi firesc, umanismul şi sensurile lui, figuri ca Pico della

[14] „Contemporanul", 1960.
[15] *Ibidem*, 1958.
[16] *Ibidem*.

Mirandola, „genus integral", precursor al lui Descartes și afirmator al demnității omului ce nu acceptă orbește absurditățile, ci prin esența sa e în stare de o cunoaștere rațională. Umaniștii sînt cei care vor afirma, în concordanță cu ceea ce credem și noi, că „soarta individului e legată de umanitate, mai mult decît de configurația cerului" [17]. Împotriva unei înțelegeri greșite a Renașterii, Călinescu va afirma profundul realism al acesteia „preocuparea de desăvîrșirea omului universal. Cultul excepției era necunoscut marilor artiști din Cinquecento. Închipuiți-vă că Rafael ar fi zis : Michelangelo face femeia cu un cap, eu am s-o pictez cu trei" [18]. Afirmînd existența unui curent romantic italian în secolul al XIX-lea, admirația i-a fost atrasă în special de Leopardi și Carducci. Caracteristica romanticului o găsește în idealism și melancolic : „Idealismul ca viziune a unei lumi mai bune, o năzuință. Utopia sa este inaccesibilă și atunci se naște melancolia". Leopardi este, după G. Călinescu, întruchiparea „răului veacului", sufocat de mica provincie înapoiată. E poetul disperării și al durerii universale deoarece, iubind viața și dragostea, e contrariat în voința sa de construcție, în energiile sale vitale. Ura lui Leopardi criticul o vede îndreptată împotriva filistinului, a mediocrului [19].

Interesant ar fi de stabilit ce anume a gîndit G. Călinescu și despre mișcarea de critică și istorie literară din Italia. În această privință, trebuie să spunem de la început că întreaga sa prețuire a fost pentru geniul lui Francesco De Sanctis, cu care deseori am putea stabili nenumărate asemănări. Spirit filozofic, preocupat de problemele esteticii, el va dezbate uneori și atitudinile criticii italiene contemporane. Astfel, încă din epoca în care scria la „Viața literară", G. Călinescu semnează un articol despre Giovanni Gentile și un altul intitulat *Anticrocianism*. Nefiind un adept al lui Croce, el își asumă rolul de critic față de cei ce se ridicau împotriva lui Croce, sub pretextul unor noi viziuni. Pe Gentile îl caracterizează „un subiectivism total". Pentru Gentile, ca și pentru Croce de altfel, adevărata artă este fragmentară, alcătuită din momentele în care ea este expresie pură a sentimentului. Anticrocienii îi neagă lui Croce cugetarea. Călinescu remarcă însă cu dreptate că „el nu elimină cugetarea, dar o admite distrusă în simbol". Desigur, Croce neagă putința istoriei literare, a științei literare, dar, ne spune Călinescu, „expresia" la el e sinonimă cu creația pură și asta nu-i decît lirismul, adică fondul inefabil devenit obiect în intuiție [20]. De aceea, „nu este estetician, oricît de refractar scientismului, ca B. Croce, care să nu admită că peste mișcarea subiectivului se adaugă, ca un substrat sau un control, considerarea obiectului" [21]. În *Principii de estetică*, G. Călinescu observă că pentru Croce nu există valori de conținut, ci „o operă există ori nu și operele care există esteticește sînt toate de aceeași unică valoare a existenței". Unul

[17] „Contemporanul", nr. 38, 39, 1963.
[18] *Ibidem*, 1958.
[19] *Ibidem*, 10 ian. 1964.
[20] *Istoria literaturii române.*
[21] *Ibidem*, p. VIII—IX.

din emulii lui Croce, Adriano Tilgher, consideră că arta nu e lipsită de un element intelectual care să deschidă ferestre spre universal. Dar poezia foloseşte concepte intuitive, spre deosebire de gîndire. Mai tîrziu, G. Călinescu deşi spusese în „Viaţa literară" : „criticii Italiei de la Francesco de Sanctis încoace sînt mediocri", referindu-se la mişcarea efemeră existentă între cele două războaie, recunoaşte şi admiră personalitatea lui Antonio Gramsci : „Gramsci are stilul speculativ şi discret", notează el, „opera lui avea un caracter realist" [22]. Gramsci îi apare ca un personaj opus lui Croce, ca pentru a-i demonstra acestuia că „ştiinţa şi pasiunea nu sînt oponente". De fapt, după cum remarcă şi Călinescu, unul din meritele cele mai mari ale lui Gramsci a fost felul în care a pus el problema intelectualilor şi a organizării culturii : „în afara clasei nu există intelectuali, homo faber nu trebuie separat de homo sapiens".

Am spus mai înainte că admiraţia sa se îndrepta către Francesco De Sanctis. Într-adevăr, de multe ori el mărturisea că doi au fost critici în adevăratul înţeles al cuvîntului : Sainte Beuve şi De Sanctis. E de presupus că această convingere izvora dintr-o profundă cunoaştere a criticului italian, şi dintr-o atitudine asemănătoare în faţa operei de artă. În articolul *Ascensiune*, G. Călinescu scria : „Să mă pot entuziasma, să mă înfrăţesc cu opera de artă şi s-o comunic apoi cu toate mijloacele. Cine nu creiază emoţia imediată a artei nu e critic". Acest lucru fusese însă şi crezul de căpetenie al lui De Sanctis. Integrîndu-şi emoţional opera de artă, criticul o recrea. „Criticul" prin stăruinţa sa de a cunoaşte şi a-şi însuşi opera de artă, da naştere unei forme de gîndire, de fapt provocată şi determinată de lumea din opera studiată şi intrată acum în patrimoniul gîndului critic" [23]. Suflet de artist, emoţie de artist îi trebuie şi criticului pentru a înţelege şi judeca. E lucru comun la De Sanctis şi Călinescu. Amîndoi deduc problema artei din însuşi faptul artistic. La Călinescu se mai adaugă şi o bogată paletă coloristică, o plăcere a detaliului, sesizabilă la Croce, dar care e încadrată întregului şi niciodată în ipostaza fragmentului. Tot Călinescu va scrie mai departe în *Ascensiune* : „Fără statornicie de principii, nu poate fi autoritate. Judecata multiplelor obiecte se face cu o măsură comună. Activitatea criticului este fireşte şi impresie dar nu arbitrarietate". Trăirea în intimitatea operei literare ridică viziunea lui De Sanctis, ca şi pe cea a lui Călinescu, la o sintetizare de largi proporţii, prin care se surprinde esenţa însăşi a artei.

Cît a luat şi cît a dat culturii italiene G. Călinescu e greu de stabilit. Credem însă că procesul a fost continuu. E incontestabil că siguranţa gustului cu care ştia să aprecieze şi să scoată imediat în evidenţă ceea ce era valabil într-o operă de artă vine şi de la acest contact asiduu şi aprofundat cu epocile mari de cultură Italiei, cu literatura Trecentoului, arta Renaşterii ce l-a legat de perioada clasică greacă şi latină, erudiţia Umanismului şi înflorirea barocă a Secentis-

[22] „Contemporanul", nr. 38, 1963.
[23] L. Diculescu, *Reforma gîndirii lui De Sanctis.*

mului. Artele plastice şi literatura italiană în egală măsură au înrîurit spiritul său şi i-au rafinat viziunea estetică asupra lumii, adîncind nuanţările de analiză al cărui maestru a fost şi impulsionînd în conştiinţa sa creatoare tendinţa spre echilibru, dorinţa de armonie şi realizare artistică perfectă în mijlocul multitudinii de contradicţii şi înclinări. Căci găsesc o caracteristică majoră a scrisului său, atît în beletristică cît şi în ştiinţa literară, dominarea materiei stufoase, multiple, contorsionate, de o gîndire estetică unitară şi echilibrată. Un suflu de armonie superioară, aderare secretă la arta Renaşterii şi a clasicismului grec, se răspîndeşte peste o mare de pasiuni şi tendinţe contradictorii ce i-au caracterizat spiritul în veşnică căutare de luciditate şi perfecţiune. Nerefuzîndu-se nuanţei, înţelegerii atotcuprinzătoare, G. Călinescu nu a putut fi un absolutist în materie de artă şi, prin urmare, nu-l putem încadra unei formaţii precise şi nici nu putem defini influenţe precise asupra sa. Influenţele le integra şi le transforma după natura sa. Astfel, nici cultura italiană nu a fost un factor de o amprentă decisivă asupra formaţiei sale intelectuale, după cum nici cea franceză sau germană. Putem spune doar că în mai mare măsură gustul său a fost educat la izvoarele tradiţiei italiene, dar ceea ce a integrat, a folosit în laboratorul său intim, cu balanţele de aprecieri exacte, şi apoi a intrat în elaborarea ulterioară a operelor sale artistice. Importantă e fuziunea continuă. Procesul de neîntreruptă primire şi dăruire. Emiţînd valori de judecată sau stabilind comparaţii cu literatura italiană, îmbinîndu-se de umanism şi de baroc, opera sa poetică a resimţit, desigur, aceste subtile balansări ale spiritului. O pătrundere difuză a culturii sale în opera scriitoricească e sesizabilă în întreaga sa activitate, de la roman pînă la poezie. Nu cu delimitări precise, care ar contraveni originalităţii sale deosebite, ci cu o coloratură diafană, uneori imperceptibilă. Perioada erudiţiei e urmată de perioada creaţiei, dar nu părăsită. Călinescu s-a ocupat încontinuu de îmbogăţirea sa spirituală, iar literatura italiană i-a fost un căpătîi, pe care nu l-a abandonat, doar l-a umbrit uneori pentru a integra şi alte probleme ale culturii. Departe de a crede valoros tot ce e străin, el s-a arătat un lucid apreciator al fenomenului literar şi artistic italian. Cunoaşterea în sine a literaturii italiene a folosit-o în activitatea de critic şi istoric literar, iar arta sa şi-a echilibrat-o şi armonizat-o, aspirînd la perfecţiunea şi totalitatea marilor clasici.

G. CĂLINESCU ET L'ITALIE

RÉSUMÉ

La formation intellectuelle de G. Călinescu renfermait une profonde connaissance de la littérature et de l'art italien. Admirateur et fin observateur de la culture italienne, il ne s'est pas borné à en être un simple propagateur sur le

territoire roumain. Dans son exégèse de la littérature roumaine, Călinescu a utilisé certaines données de la littérature italienne, en réussissant à établir les principaux moments de relation et d'influences entre les deux littératures. Par des comparaisons fréquentes, par des allusions à cette culture dont la tradition est si vaste, il a souligné et mis en évidence certains traits particuliers de notre culture.

Dans son oeuvre littéraire et critique on peut découvrir des influences nuancées dues à sa formation italienne ; elles ont largement contribué à compléter et à harmoniser une création artistique se réclamant également de l'humanisme de la Renaissance et du baroque italien.

ДЖ. КЭЛИНЕСКУ И ИТАЛИЯ

РЕЗЮМЕ

Начало духовному формированию Джордже Кэлинеску положило глубокое изучение итальянской литературы и искусства. Поклонник и тонкий знаток итальянской культуры, он не был простым ее пропагандистом на территории Румынии. В своем труде, посвященном истории румынской литературы, Кэлинеску использовал данные итальянской литературы, чтобы установить основные моменты взаимосвязей и взаимопроникновения этих двух литератур. При помощи постоянных ссылок и сравнений с этой культурой богатой традиции он осветил и выделил некоторые характерные черты румынской культуры. В художественном и критическом наследии писателя можно обнаружить различные влияния, говорящие об итальянской основе его культуры, в большой мере способствовавшей пополнению и упорядочению его художественной концепции, опирающейся как на гуманизм Возрождения, так и на итальянское барокко.

OPERA LUI CERVANTES

DE

MEDEEA FREIBERG

Neobișnuita sete de cunoaștere, asociată cu o înțelegere extrem de subtilă a artelor și literaturilor celor mai diferite, l-au făcut pe G. Călinescu să-și odihnească spiritul cu plăcere și admirație asupra întregului fenomen literar spaniol, pentru a da cititorului român — precum el însuși mărturisea — „sugestii asupra frumuseților“ [1] acestei literaturi.

Literatura spaniolă, foarte valoroasă și originală, dar extrem de deosebită ca manieră, tradiție și factură psihică de celelalte literaturi europene și deci, și de a noastră, a constituit de timpuriu o adevărată pasiune pentru G. Călinescu. Încă acum douăzeci de ani publică volumul de studii *Impresii asupra literaturii spaniole*, care se referă la Secolul de Aur spaniol (secolul al XVI-lea al XVII-lea), lucrare pe care ulterior o va completa în articole evocînd o serie de poeți moderni ca : Salvadór Rueda, Rubén Darío, A. Machado, Juan Ramón Jimenez, Federico García Lorca și alții. Mai tîrziu, între anii 1952—1955, ține conferința despre Cervantes, pe care o publică în volumul *Studii și Conferințe* (București, 1956).

O altă mărturie a pasiunii pentru literatura spaniolă o poate constitui și dorința de a avea o bibliotecă proprie de literatură hispanică — dorință pe deplin explicabilă dacă ne gîndim la neasemuitele valori pe care le-a dat Spania literaturii universale. Este suficient să menționăm numai *Romancero*, — numit de Menendez Pidal „poesía tradicional“ [2] a Spaniei — alcătuit din poezii cu un pregnant caracter popular, fermecătoare prin frumusețea și originalitatea lor ; *romanul picaresc*, „la novela picaresca“, adevărată epopee umană, cu eroii săi deziluzionați și declasați ; și, îndeosebi, cei doi eroi, atît de complecși, de diferiți, însă tot atît de dramatici și umani în destinele lor, Don Juan și Don Quijote, ambii profund spanioli și etern universali.

[1] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, E.L.U., București, 1965, prefață, p. 7.

[2] Ramón Menendez Pidal, *Mis páginas preferidas*, Madrid, 1957.

Don Quijote, unul din cei mai emoționanți eroi ai literaturii universale, alături de Faust, Hamlet, Othello, a preocupat și continuă să preocupe, prin tragismul și măreția sa, lumea literară, ca o creație fascinantă, mereu interpretată și totuși, parcă, nu suficient de bine elucidată. Puține opere s-au bucurat de atîtea comentarii și exegeze de-a lungul veacurilor, ca acea a lui Cervantes, despre ea scriindu-se nu mai puțin decît despre operele lui Dante și Shakespeare. Totuși, nici o capodoperă a literaturii universale nu continuă să fie atît de greșit înțeleasă de marea masă a cititorilor ca *Don Quijote*. Comicul surprinzător, țesut cu măiestrie, ce străbate întregul roman, îl învăluie pe cititor, captivîndu-l, îndepărtîndu-l adesea de adevărata semnificație a faptelor și omului-Quijote, care încearcă într-un mod aparte să reînvie în secolul său virtuțile și onoarea pierdută.

Prima tălmăcire a romanului în limba română ne-o dă Eliade Rădulescu în 1839, după 234 de ani de la apariția lui, folosind versiunea franceză a lui Florian. Cea mai veche traducere, efectuată direct după originalul spaniol, dar incompletă, a fost făcută în 1881 de Ștefan Vîrgolici, profesor de filologie romanică la Universitatea din Iași. Apoi, cititorul român este ajutat să-l cunoască din ce în ce mai bine pe Don Quijote prin cîteva traduceri, dintre care menționăm pe cele mai izbutite, cum sînt ale lui Al. Popescu-Telega, însoțite de studii și note, Ion Frunzetti și Edgar Papu.

În literatura critică a țării noastre au fost unele încercări meritorii de popularizare sau interpretare fie a personalității complexe a lui Cervantes, fie a eroului său nemuritor — Don Quijote. În acest sens, trebuie semnalate studiile lui Al. Popescu-Telega — fost profesor de limbă și literatură spaniolă la Universitatea din București, — care constituie primele încercări de acest gen, urmate apoi de cele ale lui Sorin Ionescu, Ion Pillat și Iorgu Iordan, autorii lor dovedind o serioasă cunoaștere a lui Cervantes și a epocii respective. Mai tîrziu, au apărut studiile lui G. Călinescu, Tudor Vianu și Ovidiu Drimba, amplu documentate și de un înalt nivel științific.

Nu este de mirare că personalitatea lui Cervantes, una din cele mai tragice și mai complexe din lumea literelor, l-a atras și fascinat și pe G. Călinescu. După ce într-un capitol din *Impresii asupra literaturii spaniole* vorbește pe larg despre Don Quijote, despre așa-zisa nebunie a eroului, „la locura", simte nevoia să reia tema, făcînd din ea obiectul unei conferințe. Mai mult, Cervantes are ecouri în opera lui G. Călinescu. Dacă în publicistica lui găsim reflecții, comparații privitoare la Cervantes, la Don Quijote, în romanele sale întîlnim chiar atitudini quijotești și personaje cu trăsături ale eroului.

Conferința despre Cervantes constituie o încercare de sinteză a personalității și operei acestuia. Tratată într-un mod original, viața lui Cervantes se conturează cu tot zbuciumul și măreția ei. G. Călinescu citează spusele unor personaje cervantești, care oglindesc frînturi de viață, comune cu ale scriitorului și transmit păreri și idei ce-i aparțin. În felul acesta ne apare cu claritate și societatea timpului său, populată de „hidalgos" famelici și fanfaroni, „pícaros", soldați, prosti-

tuate, toți lipsiți de aspirații, în goană numai după avere. Caracteristica acestei societăți — după cum ne-o înfățișează G. Călinescu — o constituie lipsa oricărui ideal înalt.

Bazîndu-se pe datele, destul de puține, existente asupra vieții lui Cervantes, G. Călinescu cercetează cu migală și pasiune întreaga operă a scriitorului, susținîndu-și afirmațiile prin citate. Arătînd, ca și istoriografii literari și criticii spanioli, existența precară a familiei scriitorului, instabilă datorită meseriei tatălui, care, ca subchirurg, trebuia să colinde țara pentru a-și asigura clientelă, G. Călinescu sugerează cît de depreciată era această meserie de „cirujano", folosind spusele eroinei unui „entremes" [3]; ea cere divorț de soțul ei pentru că acesta o înșelase, zicîndu-i că este medic în timp ce el nu era decît subchirurg, „hombre que hace ligaduras" [4], care bandaja doar.

Copilăria agitată și școlaritatea întreruptă, trăite de Cervantes datorită existenței grele a familiei, se reflectă în întreaga operă a scriitorului, unde apar chipuri bine conturate, autentice, de copii aventuroși, în special în *Nuvelele exemplare (Las novelas ejemplares)*. Ciinele Berganza din nuvela *Colocviul cîinilor (El coloquio de los perros)* vorbește de viața grea a școlarilor modești din Sevilla, unde se crede că a învățat și Cervantes.

G. Călinescu fiind cunoscător al întregii literaturi spaniole nu se rezumă numai la opera lui Cervantes, ci urmărește aceeași temă a situației mizere a intelectualului în opera lui Quevedo, alt mare clasic spaniol, care o descrie cu cinism, denunțînd mizeria prin satira amară pe care o face licențiatul Cabra din romanul *Buscón*.

Subliniind cu multă finețe și pătrundere anumite aspecte din viața Spaniei secolului al XVI-lea și al XVII-lea, G. Călinescu arată că „soarta intelectualului nu era strălucită pe acea vreme și literatul este ironizat pentru sărăcia lui ca și nobilul scăpătat" [5]. Cervantes, care cunoștea din proprie experiență viața grea a studenților săraci, în urma studiilor umaniste, deseori întrerupte, făcute în orașele unde îl purtau peregrinările tatălui, la Sevilla, Salamanca, Madrid, o descrie amănunțit, insistînd asupra dificultăților și asprimilor ei. Don Quijote zice cu tristețe: „spunînd că suferă de sărăcie, pare-mi-se că n-aș mai avea nimic mai mult de spus despre nenorocirea lui, căci cine e sărac n-are parte de nimic bun în viață. Sărăcia asta o îndură în fiecare din părțile ei: cînd i-e foame, cînd i-e frig, cînd e gol, cînd le rabdă pe toate laolaltă...". „Nu vreau să mai intru și în alte amănunte, cum ar fi lipsa rufăriei și nu prea marele belșug de încălțăminte, spînoșenia hainelor roase și năpîrlite ori doar cu cîteva tuleie rare, sau obișnuința de-a se îndopa cu poftă pînă ce li se apleacă, atunci

[3] Entremes — specie literară spaniolă, asemănătoare cu fabliaux-urile și farsele evului mediu.

[4] Din entremes-ul *El juez de los divorcios (Judecătorul divorțurilor)*, vol. Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, Ed. Aguilar, Madrid (f. a.), p. I 784.

[5] G. Călinescu, *Studii și Conferințe*, conferința *Cervantes*, E.S.P.L.A., București, 1956, p. 150.

cînd steaua lor cea bună le scoate în cale vre-un praznic" [6]. „Viața unui student sărac — va scrie Cervantes mai tîrziu — este foarte bună dacă nu ține seama de foame și de rîie". /„Si las sarna y la hambre no fuesen tan unas con los estudiantes, en las vidas no habría otra de mas gusto" [7].

G. Călinescu nu se limitează numai la căutarea asemănărilor între viața și opera scriitorului, ci comentează anumite aspecte, urmărind să caracterizeze cu ajutorul lor întreaga epocă.

Lumea eroică și viața cotidiană apar îmbinate în opera lui Cervantes la fel ca în propria sa existență. Soldat în Lepanto, prizonier în Alger, mereu demn și generos — așa cum ni-l prezintă și G. Călinescu — la întoarcerea în Spania suferă tot felul de lipsuri și mizerii. Într-adevăr, starea soldatului îi inspiră eroului lui Cervantes tonuri și mai dureroase decît cele referitoare la student: „nu e om pe lume mai sărac, sărăcie lucie întruchipată, căci e redus doar la solda lui de mizerie, care-i sosește ori cu întîrziere, ori niciodată, sau la ceea ce poate șterpeli cu dibăcia mîinilor sale, nu fără a-și pune în primejdie viața și conștiința...". „Dar să ajungă cineva un bun soldat, în aceeași măsură îl costă tot ce pate și studentul, ba încă cu vîrf și îndesat, că nici nu încape alăturare, fiindcă la fiecare pas își poate pierde viața" [8].

Eroismul, de altfel, ocupă un loc de seamă în viața și opera lui Cervantes. Jignit în mîndria lui, în urma pierderii brațului stîng în bătălia de la Lepanto, el îi răspunde lui Avellaneda — impostorul care scosese fără știrea lui o continuare a lui *Don Quijote* — și care îl numise „bătrîn" și „ciung": „Dacă rănile mele nu strălucesc în ochii celor care le privesc, ele sînt stimate măcar de cei care știu unde au fost obținute, căci soldatul mai bine moare în luptă decît să fie liber prin fugă" [9]. Tot aici arată că dacă prin imposibil ar putea fi vindecat de rănile lui, ar refuza, preferînd aceeași viață eroică, chiar cu prețul invalidității.

Orgoliul, ca una din trăsăturile caracteristice ale lui Cervantes, nu-i scapă lui G. Călinescu. El alege unul din cele mai expresive pasaje din prologul părții a doua a lui *Don Quijote*, cu ajutorul căruia pune în lumină înalta ținută morală a scriitorului spaniol — mîndru de participarea la luptă, mîndru de rana sa: „Cicatricele pe care soldatul le poartă pe obraz și pe piept sînt stelele ce călăuzesc pe alții spre cerul onoarei" [10].

Arătînd viața eroică și cea cotidiană a lui Cervantes, G. Călinescu prezintă și tabloul situației extrem de grele a scriitorilor din Spania

---

[6] Cervantes, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, în românește de Ion Frunzetti și Edgar Papu, Editura tineretului, București, 1957, p. 195.

[7] Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, nuvela *Colocviul cîinilor*, Editura Aguilar (f. a.), Madrid, p. 1 275.

[8] Cervantes, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, în traducerea lui Frunzetti și Edgar Papu, ed. citată, p. 197—198.

[9] Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, ed. citată, Prolog la *Don Quijote*, partea a II-a, p. 293.

[10] *Ibidem*.

secolului al XVI-lea—al XVII-lea, citîndu-l pe un contemporan al marelui scriitor, care-i scria lui Cervantes următoarele: „Dacă un poet zice că-i sărac, să fie crezut îndată pe cuvînt, fără jurămînt şi fără alte dovezi. Item, dacă un poet vine în casa unui prieten ori cunoscut la vremea prînzului şi, invitat la masă, se jură că a mîncat, să nu fie crezut în nici un chip, ci să i se dea să mănînce cu forţa" [11].

Tratînd amănunţit biografia scriitorului, tocmai pentru a-i pune în lumină semnificaţia operei, G. Călinescu se opreşte asupra unui fapt important într-un anumit sens. E privitor la perioada în care Cervantes trăia din ocuparea unei umile slujbe de perceptor de impozite, şi cînd, după cum reiese din textul conferinţei, ar fi făcut şi afaceri dubioase (exemplul cu pesmeţii cumpăraţi pe datorie şi vînduţi cu un preţ mult mai ridicat căpitanului unei corăbii). Criticul adaugă că „în orice mare creator zac larvar două umanităţi: una bună şi alta rea". Insistînd asupra acestui punct, G. Călinescu nu vrea să ne arate atît imperfecţiunea lui Cervantes, cît dramatismul situaţiei unui om genial, ce creează o operă nemuritoare, constrîns de împrejurări nefaste să facă compromisuri pentru a putea supravieţui.

Viaţa lui Cervantes, modestă, demnă, plină de curaj şi optimism, precum şi opera sa atît de generoasă, nobilă prin cele mai înalte idealuri, contrastează cu acea dusă de „a doua umanitate". Lucrul acesta ni-l arată şi G. Călinescu în interpretarea plină de sensibilitate pe care o dă portretului făcut de Juan de Jáuregui scriitorului, din care Cervantes ne apare „mai mult decît un hidalgo inspirat, imaginea unui „grande", a unui „duque". Ţi se pare cu neputinţă ca un asemenea om să meargă pe catîr şi să vîndă pesmeţi la mateloţi. Fruntea este de o înălţime nebună, privirile sînt distante, ironice, nasul coroiat, mustăţile lungi, lăsate peste o gură orgolioasă. Acest cap exaltat este înfipt într-o imensă coleretă scrobită, făcînd meandre albe şi nu e umbrit de nici o melancolie. Ochii sînt „alegres", voioşi, plutind mîndri şi încrezători peste tristeţile vieţii" [12].

G. Călinescu a studiat cu multă atenţie operele lui Cervantes, chiar şi cele mai puţin cunoscute la noi, popularizîndu-le şi explicînd apariţia lor în strînsă legătură cu Spania secolelor al XVI-lea—al XVII-lea şi cu influenţele literare din vremea aceea. Prezentînd detaliat *Galatea*, *Pérsiles y Sigismunda*, *Novelas ejemplares*, ceva din *Entremeses*-uri, *Don Quijote*, Călinescu omite tragedia cu suflu eroic *Numancia*, *Viaje del Parnaso*, piesele de teatru şi opera poetică a scriitorului, care rămîn în afara exegezei sale întrucît, probabil, le socotea mai puţin importante.

Apariţia romanului pastoral *Galatea* G. Călinescu o explică în apariţia lor în strînsă legătură cu Spania secolelor al XVI-lea—al accentuînd două coordonate esenţiale ce se desprind din analiza romanului: frumuseţea şi eternul feminin. Socotind cartea „de mare finete", subliniază esenţa ei: concepţia înaltă a lui Cervantes despre

[11] G. Călinescu, *Conferinţa citată*, p. 157.
[12] *Ibidem*, p. 184.

femeie și viață. Criticul surprinde psihologia fină a scriitorului spaniol, care de fapt nu considera deloc idilică viața pastorală, zugrăvind-o mai tîrziu în adevărata ei înfățișare în nuvela *Colocviul cîinilor*, iar *Galatea* nu este decît o explorare a unui aspect al realității — frumusețea.

Existența acestui ideal în opera lui Cervantes, G. Călinescu ni-l explică prin formația umanistă a scriitorului, prin desele călătorii în Italia și contactul cu cultura Renașterii.

G. Călinescu urmărește tema frumuseții feminine și a iubirii în întreaga operă cervantescă, nu numai în *Galatea*. Creionează cu gingășie frumusețea Costanzei, a Leonorei, a tinerei țigănci Preciosa și chiar a „spaniolei engleze", — din *Nuvelele exemplare*, — al căror farmec e mai presus de orice îngrădiri sociale. Din analiza criticului nu lipsește nici imaginea Dulcineei. El admiră filozofia bărbătească a păstorului Tyrso și se contopește cu frumusețea morală a lui Don Quijote în fața primejdiilor.

Paralela cu literatura română, cu filozofia iubirii, generoasă și stoică — așa cum apare la Eminescu — este admirabilă.

Folosind o manieră critică proprie, bazată pe extinse asociații, G. Călinescu recurge și la alte comparații. Astfel, vorbind de lucrarea *Los trabajos de Pérsiles y Sigismunda* și prezentîndu-ne unele din cele mai sugestive descrieri de natură făcute de Cervantes, criticul percepe tonuri comune cu cele întîlnite la preromanticii de mai tîrziu: Bernardin de Saint-Pierre, De Föe, iar descrierea portului din insula Scinta o compară cu pictura lui Claude Lorrain.

Spania eroică, înfățișată de Cervantes în primele sale lucrări, începe să apună pe la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Apare o Spanie artificială, decorativă, învelită în purpură și scăldată în aur, plină de contraste, zgomotoasă, pe drumurile căreia mișună vagabonzi, hoți, cerșetori, declasați, „pícaros", apăruți ca fruct al parazitismului ce ia amploare în urma cuceririi Lumii Noi. Această lume „colcăitoare de viață", prezentă și în tablourile lui Velasquez și Zurbarán, criticul o schițează cu măiestrie, concretizînd-o prin cîteva personaje tipice, întîlnite în opera lui Cervantes.

Perfect individualizați sînt soldatul aventuros, devenit apoi bătrînul îmbogățit din nuvela *Gelosul din Estramadura (El celoso Extremeño)*; tinerii vremii, curtezani paraziți, cum apar în nuvelele *Puterea sîngelui (La fuerza de la sangre)* și *Gelosul din Estramadura*; o lume de vagabonzi organizați în diferite asociații pentru o cît mai bună eficacitate a muncii lor, ca în *Rinconete și Cortadillo* și în *Falsa mătușă (La tía fingida)*; intelectuali care critică societatea putredă în *Licențiatul Vidriera*; precum și cei doi cîini moraliști, Cipión și Berganza, din nuvela *Colocviul cîinilor*, care în discuțiile lor satirizează toate treptele edificiului social corupt al Spaniei de atunci.

Nuvelele exemplare, pagini picarești de o rară măiestrie, pline de vivacitate, nutrite din observațiile vieții spaniole și scrise în scop moralizator, ele singure ar fi putut asigura gloria lui Cervantes. Nu întîmplător G. Călinescu se oprește mai mult asupra lor și le cercetează atent.

Consideraţia de mare scriitor, acordată de contemporani după moartea sa, nu s-a datorat — cum logic s-ar fi cuvenit — operei sale nemuritoare *Don Quijote*, ci *Nuvelelor exemplare*. Fiind mult mai directe în intenţia lor de descriere şi satirizare a obiceiurilor epocii, ele s-au bucurat de o apreciere unanimă — şi pentru faptul că erau primele nuvele originale apărute în Spania şi scrise în limba castiliană —, în timp ce *Don Quijote* pentru contemporanii săi nu a însemnat mai mult decît o carte de aventuri cavalereşti, ridicolă, grotescă, capabilă să-i distreze doar — aşa după cum subliniază criticul spaniol Agustín G. de Amezúa y Mayo în studiul său *Cervantes, creator al nuvelei spaniole*.

Cervantes a trăit măreţia patriei sale, a iubit-o şi s-a jertfit pentru ea. Conştient de decăderea Spaniei el a ştiut, prin genialitatea sa, prin forţa penei sale, să apere un ideal, să creeze un erou deosebit de viu — Don Quijote.

El face să strălucească în eroul său, atît de spaniol, acel fond de umanitate dureroasă şi măreaţă care asigură operei sale gloria universală. Don Quijote nu este un personaj ridicol, ci un erou în adevăratul înţeles al cuvîntului, „un om desăvîrşit, pus în slujba umanităţii, devenind prin aceasta sublim" — aşa cum ni-l înfăţişează G. Călinescu.

Lăsîndu-se captivat de măreţia lui Don Quijote, G. Călinescu îi acordă un loc important, prezentîndu-l cu multe detalii, povestindu-i aventurile, conturîndu-i personalitatea morală şi numărîndu-se astfel printre puţinii istorici literari care au reliefat adevărata semnificaţie a eroului şi a romanului.

Cunoscător al criticii spaniole, G. Călinescu aduce completări preţioase pentru justa înţelegere a lui Quijote. Nebunia eroului o consideră un rezultat subtil al formaţiei umaniste a lui Cervantes, pentru care aceasta nu era o absurditate, ci o convenţie, un mod de a spune adevăruri şocante, un element preţios de descătuşare şi antiteză împotriva dogmelor bisericii. G. Călinescu combate falsele interpretări ce au fost date aceleiaşi nebunii de către gînditorul spaniol Unamuno, care a considerat-o sublimă, îndemnînd la demenţă colectivă.

Mergînd pe aceeaşi linie, criticul trece la reliefarea ideilor democratice ale romanului, cum ar fi : ideea nobleţei de merit, a virtuţii, a calităţilor morale, slăvirea libertăţii şi combaterea războaielor, făcînd în continuare — pe un plan mult mai real — o legătură evolutivă în timp, prin schiţarea unor tipuri de ţărani înstăriţi, — Camacho şi Juan Haldudo — îndrăzneţi, vicleni şi cruzi — cum apar în *Don Qujote* — ce evoluează ulterior în burghezi stăpînitori în piesa lui Calderon, *Alcaldele din Zalamea*.

Merită semnalat că, spre deosebire de majoritatea criticilor care au analizat naturile atît de diferite ale lui Don Quijote şi Sancho Panza, G. Călinescu nu a considerat că scutierul ar reprezenta natura reală, terestră, special creată de scriitor pentru a fi antipodul celei ideale, a lui

Don Quijote. După părerea sa, „Sancho nu-i în intenţia lui Cervantes o imagine răsturnată a lui Quijote, ci un complement" [13].

Dezvoltînd în mod creator primele indicii date în acest sens de Unamuno, Menendez y Pelayo şi Papini, criticul susţine că în romanul lui Cervantes apar de fapt doi nebuni, deosebiţi doar prin poziţia lor socială şi prin calitatea nebuniei.

Într-un studiu recent al lui Dámaso Alonso [14], găsim o altă formă de interpretare a nebuniei celor doi eroi — interpretare ce confirmă teza călinesciană.

Studiind evoluţia caracterului lui Sancho, Dámaso Alonso parcurge întreaga gamă de „aquijotizare" a acestuia — complexă şi oscilatorie —, de contagiere a scutierului de idealismul lui Don Quijote, ajungînd a-l defini un nebun mai complex decît stăpînul său, avînd în plus şi luciditatea. El ba percepe realitatea, ba o respinge, în funcţie de interesul său personal sau de fidelitatea faţă de Quijote, fiind, pe rînd, cînd naiv şi credul, cînd şmecher şi viclean, cînd sincer entuziasmat de planurile stăpînului, cînd dezamăgit.

Complexitatea lui Sancho este evidentă. Întreaga lui evoluţie, precum şi conţinutul discuţiilor care au loc între cei doi eroi, dovedesc continua plutire a lui între lumea reală şi cea ireală ; fiind însă lipsit de o aspiraţie nobilă, Sancho nu reuşeşte să se ridice la înălţimea morală a lui Don Quijote — aproape intangibilă prin idealitatea ei.

Don Quijote a fost studiat, interpretat şi comparat în diferite moduri. Mulţi au încercat să-l compare cu *Faust* şi *Hamlet*. Unii critici spanioli s-au gîndit la asemănarea lui Don Quijote cu eroii literaturii ruse, cu aşa-numiţii „oameni de prisos". Alţii l-au raportat la Cicikov din *Suflete moarte* a lui Gogol, care ar fi un antipod al lui Quijote.

G. Călinescu, ca şi unii exegeţi francezi ai lui Flaubert, îl compară pe Don Quijote cu Madame Bovary. Aşa cum Don Quijote pierde simţul realităţii citind romane cavalereşti, tot aşa Emma Bovary, în urma lecturilor abundente din literatura la modă în vremea ei, începe să viseze, plăsmuindu-şi imaginea unui bărbat desăvîrşit, nu plicticos şi prozaic ca doctorul Bovary.

Ambii eroi, îndrăgostiţi de frumos, pe planuri diferite însă, substituie urîtului din jur himerele, privind lumea nu aşa cum este, ci aşa cum ar dori ei să fie ; Quijote trăind tragedia (comică) a mistificării idealurilor sale nobile, iar Emma Bovary fugind într-o viaţă de visare erotică pentru a scăpa de mediul burghez provincial, prăfuit de plictis, în care era silită să trăiască.

Mîşkin, eroul lui Dostoievski din *Idiotul* — dincolo de toate deosebirile, prezintă multe similitudini cu eroul lui Cervantes. Însuşi Dostoievski atestă acest fapt, iar comparaţia aceasta o întîlnim adesea în critica rusă. Deşi mistic, aproape un Crist, Mîşkin este un revoltat în felul lui, care se ciocneşte de vitregia realităţii sociale. Prin perfecta

[13] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, E.L.U., Bucureşti, 1965, p. 262.

[14] Dámaso Alonso, Studiul *Sancho-Quijote, Sancho-Sancho*, din vol. *Homenaje a Cervantes*, Ed. Mediterráneo, Valencia, 1950, p. 56.

lui puritate morală, prin idealurile lui generoase, mereu neînțeles de cei din jur, el se apropie mult de eroul spaniol. Referitor la Mîșkin, iată ce spune G. Călinescu: „Dostoievski, depășind studiul clinic, a voit să facă din prințul Mîșkin un Don Quijote. „Nebunul" castilian devine „idiotul", omul serafic, cu suflet de copil, model al unei umanități pure. Cu toate acestea, dacă romanul lui Dostoievski e măreț ca operă realistă, Mîșkin nu e la înălțimea lui Don Quijote, care e un erou pozitiv. Don Quijote luptă, deși în numele unei idei himerice; Mîșkin e un contemplativ, un confesor amabil, un Isus printre cupe de șampanie" [15].

Ioanide, eroul din romanele lui Călinescu, într-o măsură este și el un Quijote, dar un Quijote aparte, al secolului al XX-lea. El încearcă să se realizeze într-o lume mult evoluată, devenită o forță de constrîngere a geniului și de anihilare a oricăror aspirații înalte.

Ioanide însă, spre deosebire de eroul lui Cervantes, nu e un cutezător nebun, care să meargă orbește înainte, pe linia afirmării idealurilor sale. El nu e decît un „biet" Ioanide, învins de societatea în care domină arivismul și goana după funcții publice, dar care, o dată cu noile condiții create de revoluția populară, părăsește lumea de visare și izolarea în care trăise, pornind la realizarea planurilor și năzuințelor sale — așa cum apare ulterior în *Scrinul negru*.

*

Prin crearea lui Ioanide și prin prezentarea succintă, sugestivă, făcută într-un fel atît de personal — a vieții și operei lui Cervantes —, G. Călinescu se alătură cu întreaga simțire de eroii ce încearcă în felul lor să se împotrivească rînduielilor timpului, conturîndu-și astfel propria ținută morală, și afirmîndu-și, o dată în plus, admirația și dragostea pentru acel mare scriitor și om, care l-a dat lumii pe Don Quijote.

L'ŒUVRE DE CERVANTÈS, CONSIDÉRÉE PAR G. GĂLINESCU

RÉSUMÉ

Dans un nombre important de ses œuvres, G. Călinescu a montré son appréciation et son admiration pour la littérature espagnole qu'il connaissait très bien.

Le présent article fait l'analyse succincte des travaux de G. Călinescu sur l'œuvre et la vie de Cervantès.

En choisissant des éléments significatifs de la vie de l'auteur, ainsi que certains aspects caractéristiques de son œuvre, G. Călinescu réussit à nous donner une image complète de la société espagnole du XVI-ème et XVII-ème siècles.

[15] G. Călinescu, *Dostoievski* — text prescurtat, în „Analele Academiei R.P.R.", vol. VI, București, 1956, p. 234.

Les rapprochements érudits et les interprétations personnelles du critique roumain constituent un élément original, d'une valeur certaine, dans l'effort pour la compréhension et la diffusion de l'œuvre de Cervantès en Roumanie.

ТВОРЧЕСТВО СЕРВАНТЕСА

РЕЗЮМЕ

В многих своих работах Дж. Кэлинеску выражал своё восхищение испанской литературой, которую он хорошо знал и высоко ценил.

Цель настоящей статьи познакомить читателя с критическим анализом жизни и деятельности Сервантеса, сделанным Дж. Кэлинеску.

Остановившись на нескольких важных моментах из биографии писателя, как и на некоторых характерных чертах его произведений, Дж. Кэлинеску создает полную картину испанского общества XVI-XVII веков.

Проводимые Кэлинеску глубокие сравнения и своеобразный подход к творчеству великого испанского писателя способствуют познанию и распространению произведений Сервантеса в Румынии.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

22

„Revista de istorie şi teorie literară" publică studii şi articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclor literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele, grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se vor trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 75, Raionul 23 August, Bucureşti.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

V. ALECSANDRI, **Opere**, vol. I, ediţie critică îngrijită de G. C. Nicolescu, 1965, 635 p., 27 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I. **Folclorul, Literatura română în perioada feudală (1400—1780)**, 1964, 808 p., 40 lei.

* * * **Bibliografia literaturii române 1948—1960**, 1965, 1124 p., 41 lei.

GAVRIL SCRIDON şi ION DOMŞA, **George Coşbuc—Bibliografie**, 1965, 288 p., 11 lei.

M. EMINESCU, **Opere**, vol. VI, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, 1963, 756 p., 63 reproduceri, 56 lei.

A. FOCHI, **Miorița, Tipologie, circulaţie, geneză, texte**. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, 1964, 1107 p., 57 lei.

L. GÁLDI, **Stilul poetic al lui Mihai Eminescu**, 1964, 473 p., 16 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor.** Studiu istoric-critic, 1963, 187 p., 4,75 lei.

TUDOR VIANU, **Studii de literatură universală şi comparată**, ed. a II-a revăzută şi adăugită, 1963, 668 p., 32 lei.

I. P. I. = c. 4407

44161

Lei 30.—